N. S. a. XXIII. n. 1-2 GENNAIO-DICEMBRE 1970

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE
E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

UNIVERSITÀ DI CATANIA
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
1970

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA SEMESTRALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

Direttore: Prof. GIUSEPPE GIARRIZZO

Segretario di redazione: Prof. CARMELO MUSUMARRA

N. S. a. XXIII. n. 1-2 GENNAIO-DICEMBRE 1970

SOMMARIO

STUDI E SAGGI

CONTRIBUTI E DOCUMENTI

NOTE E DISCUSSIONI

Direzione e Amministrazione: Biblioteca della Facoltà di Lettere, Università degli Studi, Catania - Telefono 226242

Prezzi e abbonamenti: Un fascicolo separato L. 2500; abbonamento annuo L. 4.500. Un fascicolo arretrato L. 4000; annata arretrata L. 8000. Estero aumento del 50%. Versamenti su c/c N. 16/5542 intestato a: Biblioteca Facoltà di Lettere, Siculorum Gymnasium - Catania.

SOMMARIO DELL'ANNATA 1970

STUDI E SAGGI

CONTRIBUTI E DOCUMENTI

NOTE E DISCUSSIONI

DINA BERTONI JOVINE *

In uno dei numerosi articoli di fondo (o editoriali) scritti da Dina Bertoni Jovine per la rivista « Riforma della scuola » da lei con-diretta negli anni che vanno dal 1954 al 1965, a proposito della « preparazione del maestro » si legge testualmente: « quello che occorre è di fare del maestro un uomo vivo del suo tempo, che sappia cioè identificare i problemi sociali nella loro essenza per pretendere di esercitare una funzione di guida in mezzo al popolo che vuole educare; che sappia far propri gli obbiettivi che la società si sforza di raggiungere attraverso strade spesso contorte e interessi spesso contrastanti. A questo si giunge non soltanto attraverso una più precisa cultura scientifica che metta in grado il maestro di seguire la fase di grandi conquiste tecniche e sociali che si sta svolgendo in questo momento. Ma si ottiene soprattutto con la partecipazione alla vita sociale che deve impegnare il maestro in tutta la sua personalità. Il maestro non può essere il distributore di cognizioni ma il moderatore degli interessi spontanei dei fanciulli. ...deve essere un uomo capace di interpretare non soltanto i problemi della cultura viva, ma anche quelli del lavoro, della produzione, della scienza e dei rapporti sociali visti attraverso quella aspirazione alla giustizia che è il fondamento morale proprio della nostra epoca ». E, poco più avanti, si legge ancora che il maestro deve essere adeguatamente aiutato a sviluppare alcune qualità umane insostituibili: « l'amore della ricerca che lo avvii dopo il corso di studi ufficiali a perfezionare la sua cultura in

* Commemorazione tenuta nell'Università di Catania il giorno 8 maggio 1970.

modo autonomo, largo, organico; l'interesse per i problemi sociali nei quali si deve inserire in modo attivo per interpretare le vere esigenze delle sue scolaresche e delle loro famiglie; un senso critico che gli permetta di aver convinzioni indipendenti e di sottrarsi al mortifero clima del conformismo ufficiale »[1].

Ho ritenuto significativo ed utile iniziare il mio presente discorso riportando questo lungo brano della stessa Bertoni Jovine perchè esso mi è parso veramente illuminante per chi voglia comprendere la sua personalità, il suo modo di intendere l'impegno esistenziale dell'uomo e quindi le sue più autentiche e riposte idealità, oltrechè la sua figura di studiosa dei problemi educativi. D'altro canto, qualsiasi tentativo di dicotomizzare l'aspetto più propriamente umano della Bertoni Jovine da quello scientifico risulterebbe a mio avviso in ogni senso viziato, e Le farebbe in ogni caso un grave torto: in realtà, il suo modo di essere è sempre stato alla radice del suo pensiero e della sua attività scientifica, ed il suo pensiero ha sempre vivificato e consolidato il suo modo di essere. Essa fu in questo senso testimonianza di quella rigorosità teoretica ed insieme morale, oggi non certo facile da riscontrare, alla quale ogni uomo, in particolare ogni uomo di cultura e soprattutto ogni educatore dovrebbe guardare come ad un traguardo verso cui tendere o, meglio ancora, da raggiungere dinamicamente in ogni momento della propria vita.

Dina Bertoni Jovine fu dunque e volle sempre essere «maestra». Non con la « M » maiuscola, però: Ella infatti aborriva ogni lettera maiuscola, in quanto possibile simbolo di una retorica che combattè con tutte le sue forze perchè sostanzialmente mistificante ed alienante. Ma la « m » minuscola del suo essere maestra non fu certo sinonimo di attività limitata, disimpegnata

---

[1] D. BERTONI JOVINE, *Preparazione del maestro,* in « Riforma della Scuola », n. 3, 1959.

o di routine; fu piuttosto il suo caratteristico modo di vivere la concretezza della realtà cui via via partecipava, e di comprenderla nella sua autenticità.

Figlia di genitori entrambi insegnanti elementari, ed Ella stessa insegnante elementare dall'età di 17 anni nelle scuole rurali del piccolo paese di Falvaterra (dove era nata il 1-6-1898), si trovò fin dall'inizio a contatto diretto con quella gente del popolo cui doveva dedicare gran parte della sua attività, partecipe della loro situazione di emarginati e di sfruttati, ma anche dei loro valori spirituali e delle loro ansie di giustizia e di riscatto sociale. Le sue successive scelte profesionali, scientifiche ed io credo anche ideologiche e politiche ebbero probabilmente in questa sua assai precoce esperienza di vita sociale le loro motivazioni più profonde e più sentite. Del resto, chi ha avuto modo di discorrere confidenzialmente con la Bertoni anche in questi ultimi anni, sa bene quanto spesso ricorresse in lei il ricordo vivo degli anni della sua giovinezza e delle sue prime esperienze magistrali.

Ma era vivo in lei anche il ricordo degli sforzi compiuti per liberarsi da un condizionamento socio-economico che la avrebbe relegata per sempre al livello dell'insegnamento elementare (condizionamento legato al fatto di appartenere ad una famiglia assai numerosa: era l'ottava di dieci figli!), e per seguire malgrado tutto la sua prepotente aspirazione ad una cultura più approfondita, tale da consentirLe un inserimento ed una partecipazione più attiva e più consapevole nella società in cui viveva. La licenza liceale prima, la laurea in pedagogia poi ottenuta a pieni voti assoluti e lode nel 1928 (dopo una esperienza di qualche anno presso la facoltà di lettere classiche) ed infine la vittoria, prima in graduatoria, al concorso per direttori didattici conseguita l'anno successivo, rappresentarono per Lei una prima fondamentale conquista in quella direzione, e Le consentirono, sotto la guida di Giuseppe Lombardo Radi-

ce, di assumere verso la scuola un'attitudine di carattere sempre più specifico. In effetti, Ella non si staccò mai dalla scuola militante e soprattutto da quella popolare: neppure negli anni successivi, quando divenne la principale collaboratrice del marito rinunciando anche per motivi politici sempre più evidenti e consistenti ad una personale posizione di rilievo; anzi, la sua esperienza di scuola andò estendendosi ed arricchendosi anche attraverso l'incontro durato qualche anno con le scuole italiane all'estero, in particolare con quelle della Tunisia e dell'Egitto. Come ella stessa ebbe occasione di precisare nel 1955, nel curriculum presentato per il concorso alla libera docenza in pedagogia, fu proprio in quegli anni che iniziò a raccogliere un vasto materiale sulla storia della scuola italiana e della cultura popolare, materiale che come è noto avrebbe poi utilizzato negli anni del dopoguerra.

Ma l'esplosione pedagogico-scientifica — mi si passi la espressione — di Dina Bertoni Jovine si ebbe (dopo essersi messa a riposo come direttrice didattica) a partire dal 1950, anno per Lei estremamente significativo e sofferto in quanto coincidente con la morte del marito. Non ho elementi sufficienti per ipotizzare con cognizione di causa una relazione tra la morte di Francesco Jovine e l'inizio (almeno ufficiale) della carriera di studiosa della Bertoni; sono peraltro convinto che tale relazione ci sia stata e non per motivi solo occasionali. Non credo infatti di andare lontano dal vero nel dire che il suo impegno a questo nuovo livello fu da Lei vissuto quasi come il modo migliore di assumere l'eredità spirituale del marito.

In breve, ecco l'itinerario essenzializzato di quella che ho definito la sua esplosione pedagogico-scientifica e che costituì una singolare e fecondissima seconda giovinezza. Nel 1954 pubblicò il suo primo volume per le edizioni Einaudi: « Storia della scuola popolare in Italia »; nel 1955 ottenne l'abilitazione alla libera docenza in pedagogia (che le venne poi confermata nel

1961), mentre al termine dello stesso anno assunse la condirezione della rivista di ispirazione marxista « La riforma della scuola » alla cui fondazione aveva largamente contribuito e della cui attività fu la principale animatrice per quasi un decennio; nel 1958 pubblicò quello che rimane a mio guidizio il suo più imponente (ed anche più noto) contributo agli studi pedagogici italiani, il volume « La scuola italiana dal 1870 ai giorni nostri »; nel 1961 pubblicò il volume « I periodici popolari del Risorgimento » e curò con un'ampia introduzione e note l'opera di A. Gabelli « Educazione e vita sociale »; nel 1963 pubblicò ancora il volume « L'alienazione dell'infanzia » e nel 1967-68, a cattedra universitaria acquisita, i tre volumi « Storia della pedagogia », scritti in collaborazione con N. Badaloni. Contemporaneamente, numerosissimi furono i suoi saggi (pubblicati su alcune importanti riviste nazionali come «Scuola e Città », « I problemi della pedagogia », « Belfagor », ecc.) aventi per tema in primo luogo il pensiero pedagogico di alcuni autori italiani dell'Ottocento e oltre come il Gabelli, il De Santis, il Cattaneo, il De Amicis, il Lombardo Radice, il Salvemini, ecc.; in secondo luogo, le teorie di alcuni autori e scuole di indirizzo marxistico come il Makarenko, il Labriola e il Gramsci; in terzo luogo, alcuni problemi educativi più particolari, primo fra tutti quello relativo alla letteratura per l'infanzia.

La carriera d'insegnante universitaria della Bertoni Jovine, dopo i cinque anni dal 1955 al 1960 durante i quali tenne altrettanti corsi liberi regolari presso la facoltà di Magistero di Roma, si concretizzò successivamente negli incarichi dell'insegnamento della pedagogia presso le facoltà di lettere e filosofia di Cagliari e di Firenze per culminare nella vittoria al concorso per la cattedra di pedagogia e nella conseguente chiamata presso la facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Catania avvenuta nell'anno accademico 1966-67.

Non va infine dimenticata la sua attività più propriamente

pubblica e politica: diresse la sezione pedagogica di Paese-Sera - libri; fu organizzatrice culturale e redattrice principale della « Enciclopedia della donna »; diresse per anni la sezione pedagigica dell'istituto Gramsci; fu membro attivo della commissione culturale del Partito Comunista Italiano; partecipò a molti convegni di studio e viaggiò all'estero, dall'Unione Sovietica alla Cina popolare, a Cuba per studiarvi l'organizzazione scolastica; ecc.

Si trattò, come si vede, di un'attività veramente intensa e multiforme, condotta con estremo rigore e con un chiaro e costante impegno politico al di fuori di qualunque posizione di comodo o di compromesso: non a caso, occorre pur dirlo a chiare lettere, il mondo universitario ufficiale ebbe tante riserve nei suoi confronti e tardò tanto ad accoglierLa nel proprio ambito. Questo ritardo, lungi dal rappresentare un motivo di perplessità sul suo valore scientifico, proprio per le motivazioni che ne erano alla base, rappresentò e deve ora ancora più rappresentare motivo di ulteriore stima per Lei, in quanto testimonianza vissuta e pagata ad un prezzo piuttosto elevato della sua serietà morale e ideologica. D'altro canto, gli amici catanesi sanno bene quanto la Bertoni non fosse disponibile ad operazioni di qualsiasi natura che potessero in qualche modo ledere il suo vivo senso di giustizia ed il suo profondo rispetto per la personalità altrui.

Dalle notizie che ho ritenuto indispensabile riferire fin qui sull'attività pratica e scientifica di Dina Bertoni Jovine allo scopo di individuarne meglio l'intera personalità, non solo emerge con chiarezza la continuità che ne ha caratterizzato la vita di educatrice pur nella differenza di livelli e di esiti propri delle due principali fasi di essa, ma si evidenziano anche quelli che sono stati i più significativi filoni del suo discorso pedagogico.

Mi sforzerò ora di esplicitare sia pure sinteticamente questi ultimi, sulla base della conoscenza diretta dei suoi scritti che

tuttavia non è completa e che purtroppo non ho avuto in questi giorni la possibilità materiale di completare. I limiti di quanto dirò sono pertanto evidenti; posso comunque esprimere la speranza che altri, più giovani e con più tempo di me, ne sappiano trarre spunto per uno sforzo interpretativo più ampio e più puntuale.

Il primo e forse più rilevante filone del discorso pedagogico di Dina Bertoni Jovine è quello che riguarda la storia della scuola italiana analizzata nel volume del 1955 limitatamente alla scuola del popolo a partire dal periodo dell'illuminismo fino al 1929 e nel volume del 1958 a partire dal 1870 fino alle riforme e soprattutto alle discussioni del secondo dopoguerra. Ciò che rende veramente caratteristico ed assolutamente originale il suo lavoro fu da un lato l'angolatura attraverso la quale Ella coglie lo sviluppo della struttura stessa della scuola e dall'altro lato l'eccezionale ampiezza e rigorosità della documentazione da Lei reperita ed utilizzata. Dal primo punto di vista occorre infatti mettere in luce e sottolineare che la Bertoni ha tracciato la storia della nostra scuola non tanto sulla base dello sviluppo del pensiero filosofico e pedagogico (che pure Ella non ha dimenticato o sottovalutato) quanto sulla base del progresso democratico della nostra società. Consapevole delle fondamentali implicazioni sociali ed economiche che in ogni caso caratterizzano il mondo della scuola (in quanto veicolo tra i più rilevanti mediante i quali le vecchie generazioni trasmettono alle nuove una determinata « cultura », ed insieme strumento spesso decisivo per conservare o per superare le strutture sociali via via acquisite); e consapevole più in generale delle strettissime connessioni teoretiche ed operative che legano il discorso pedagogico a quello politico; la Bertoni ha cercato, al di là della semplice ed in fondo astratta analisi delle istituzioni scolastiche storicamente realizzatesi nel nostro Paese a partire dalla sua unificazione, di rintracciare e di presentare critica-

mente ciò che stava per così dire a monte di tali istituzioni: soprattutto i dibattiti, i contrastanti interessi, le aperte polemiche quando non addirittura le violente lotte dalle quali soltanto può emergere il senso storico autentico della nostra scuola. Ella ci ha così documentato in modo inequivocabile come sia antistorica ed antiscientifica la pretesa di considerare la scuola come un'istituzione « neutra »; al contrario quest'ultima ci appare proprio mediante gli studi della Bertoni come uno dei punti nevralgici dell'intera vita politica e sociale o se si preferisce come una delle realtà sociali più massicciamente seppure più nascostamente e più subdolamente politicizzate. Dal secondo punto di vista merita senza dubbio ricordare l'enorme quantità di materiale raccolto dalla nostra studiosa a questo proposito con assoluta rigorosità e scrupolosità: così la sua storia della scuola nacque sulla falsariga di numerosissime testimonianze tratte da periodici, da convegni, da battaglie parlamentari, da comizi popolari, da programmi dei partiti politici, da discussioni sindacali, ecc. ricondotti ad unità ed organicità con sforzo certo assai notevole. Ne venne fuori qualcosa di estremamente vivo ed appassionante che ben poco ha in comune con gli studi di storia della pedagogia cui ci eravamo abituati per anni e forse per secoli. Qualcuno può forse dire, ed in effetti ha detto, che si tratta di una storia della scuola almeno parzialmente ideologizzata; ma se è vero come è vero che il mondo della scuola è, vorrei dire per essenza politicizzato, è mai possibile e lecito tracciarne una storia prescindendo da precise e consapevoli scelte pedagogiche e quindi ideologiche e politiche?

Cionondimeno, credo sia necessario, per rendere giustizia fino in fondo a questo imponente lavoro della Bertoni, riconoscere che esso non è stato in verità soltanto una sia pur complessa e meticolosa ricerca di biblioteca, come forse si potrebbe pensare anche sulla base di quanto io stesso ho or ora avuto occasione di dire. O meglio, credo sia necessario precisare che

l'interesse vero che la spinse ad occuparsi della storia della nostra scuola fu in realtà quello di comprendere meglio il dramma attuale o, come Ella stessa diceva, il « dramma sempre aperto della nostra scuola », e quindi quello di affinare i migliori strumenti per proseguire oggi la lotta per una scuola e per una società più moderna e più giusta. « Di quanto abbiamo progredito dal settanta ad oggi? » si chiedeva nell'introduzione del suo volume. E proseguiva: « Rileggiamo Villari, Gabelli, De Santis; Salvemini; e ritroveremo nei loro scritti la denuncia di mali, di magagne, di miserie che sono le stesse magagne, le stesse miserie, gli stessi mali denunciati, oggi, dai nostri migliori educatori. In un certo senso essi si sono anzi aggravati. Il contrasto tra le esigenze del lavoro e i programmi, tra i diritti affermati per legge e il modo di realizzarli è oggi più stridente di ottanta anni fa ».

Si individua così il secondo filone del discorso pedagogico di Dina Bertoni Jovine che consiste nel suo interesse vivo ed appassionato per la scuola militante di oggi e nella Sua conseguente presenza attiva nei dibattiti e nelle lotte che sulla scuola e sulla necessità di procedere ad una sua profonda riforma videro impegnati e tuttora impegnano molti uomini di cultura negli anni dal '50 ai giorni nostri. Le pagine della rivista che Ella dirigeva e sulle quali scriveva con particolare assiduità, e la partecipazione alla Commissione culturale del partito comunista italiano, furono i principali strumenti con cui condurre la sua lotta per una determinata politica scolastica. Si potrà forse dissentire da talune sue posizioni e da talune sue convinzioni o prospettive, ma non si potrà certamente disconoscere non solo la chiarezza e la linearità del suo discorso ma anche la franchezza con cui soleva intervenire nei dibattiti denunciando le resistenze, le incertezze e le posizioni di comodo via via assunte nei confronti dello sforzo di orientare la nostra scuola in una direzione sempre più democratica, e mettendo in guar-

dia sui rischi che si correvano nel momento in cui ci si lasciava imbrigliare da quelle posizioni. « Sembrerebbe che nè il Governo nè il Parlamento siano realmente convinti della gravità della nostra situazione scolastica — scriveva nel 1962 [2] — e dei suoi pericolosi riflessi sull'intera attività nazionale; o che, perlomeno, non vedano chiare le sue ragioni sostanziali... La rinuncia ad una linea decisa ed organica di azione, con la confusione dei provvedimenti parziali e qualche volta contrastanti prolunga invece di sanarlo un malessere che si tradurrà inevitabilmente in sfiducia della popolazione, in angoscia dei docenti, in disinteresse degli studenti... ». Da questo punto di vista, particolarmente decisa ed impegnata fu la sua lotta per la nuova scuola media inferiore unificata, sia prima che la riforma venisse votata in Parlamento sia dopo. Suoi punti di riferimento furono da un lato la prospettiva di una scuola dell'obbligo fondata sul concetto di cultura di base la quale, avendo come scopo la preparazione del cittadino dovrebbe essere appunto uguale per tutti o, per lo meno, dovrebbe dare a tutti le medesime possibilità di sviluppo e le medesime possibilità di scelte [3]; dall'altro lato l'individuazione di più adeguate metodologie pedagogiche e di più appropriate tecniche educative. Secondo queste due prospettive vanno così intese, per limitarmi a due soli esempi significativi, da un lato la sua violenta polemica contro la permanenza (sia pure limitata in quanto materia opzionale, ma proprio per questo subdola permanenza) del latino nella scuola dell'obbligo, permanenza che, se per un verso esplicherebbe una funzione di remora alla concreta diffusione di un insegnamento agganciato agli interessi attuali, scien-

[2] D. BERTONI JOVINE, *Un passo avanti, uno indietro*, editoriale del n. 8-9 de « Riforma della Scuola », 1962.

[3] D. BERTONI JOVINE, *La scuola obbligatoria*, in « Riforma della Scuola », 1960, n. 1, pag. 1-2.

tifici, storici, sociali e letterali, per l'altro verso continuerebbe a costituire uno strumento di palese ingiusta discriminazione socio-culturale [4]; dall'altro lato, le numerose precisazioni che Ella fornì a proposito delle cosiddette « applicazioni tecniche » che, invece di rappresentare come dovevano il principio e la conclusione di tutto il programma d'insegnamento, dalle scienze e dalla matematica al disegno ed alla composizione (in quanto stimolo iniziale, procedimento e applicazione o espressione finale di esse), finiscono per mascherare il vecchio lavoro manuale e la vecchia economia domestica che nulla avevano di culturalmente significativo e valido [5].

Cionondimeno, è assai importante sottolineare che la posizione della Bertoni a questo riguardo (in ciò distinguendosi nettamente da altri sostenitori della nuova scuola media anche della sua stessa parte politica) non fu mai di tipo demagogico; al contrario, Ella polemizzò decisamente contro ogni forma di demagogia scoperta o no, mascherata o no da presunte giustificazioni scientifiche, giungendo di fatto a sostenere che la trasformazione della scuola dell'obbligo in una scuola facile, non impegnata culturalmente e didatticamente rappresenta in realtà un modo nuovo, certamente più raffinato e quindi ancora più pericoloso, per conservare la discriminazione socioculturale. In questo senso appaiono veramente notevoli i Suoi sforzi per condurre, attraverso una precisa e seria documentazione ed informazione, un discorso metodologico e didattico capace di completare ed integrare quello politico (penso in questo momento ai suoi numerosi scritti su problemi didattici come quelli sui diversi modi di impostare e condurre la lezione, o quelli sull'in-

[4] D. Bertoni Jovine, *Il lavoro nella scuola dell'obbigo*, in « Riforma della Scuola », 1962, n. 11.

[5] D. Bertoni Jovine, *Le applicazioni tecniche nella scuola media*, in « Riforma della Scuola », 1963, n. 10.

segnamento linguistico, sull'insegnamento delle scienze, ecc.); così come appaiono illuminanti le sue prese di posizioni (« dall'interno », come diceva) sull'attivismo in generale e su più particolari questioni metodologiche ad esso intimamente legate. Scriveva, per esempio, nel 1959: « Occorre oggi evitare che al difetto del formalismo insincero e vuoto (verbalismo) che deformava l'insegnamento nel passato si sostituisca quello della inorganicità dispersiva o della superficialità che possono provenire dall'applicazione non sufficientemente meditata del globalismo o dello spontaneismo »[6]. O, più recentemente nel 1968, concludendo il terzo volume della sua «Storia della pedagogia»: « L'unica obbiezione seria all'attivismo è quella che riguarda il rapporto tra integrazione sociale e strumenti di indagine, ovvero tra l'accettazione dei fatti storicamente esistenti e lo spirito critico che mette in discussione tutto l'esistente. Il vero limite del pragmatismo sembra essere quello di avere accentuato i temi della integrazione a danno di quelli della criticità. L'uomo moderno ha bisogno di un uso continuo della ragione. Le contraddizioni sociali, il sottosviluppo di popoli interi esigono non solo l'integrazione sociale ma anche un accresciuto impegno nella direzione della criticità, per pensare ciò che nell'esistente deve essere modificato e per poter dar luogo ad una prassi corrispondente »[7].

Queste posizioni della Bertoni evidenziano abbastanza chiaramente quale era il suo orientamento teoretico più generale che mi sembra fondato su un moderno concetto di umanesimo o quanto meno sulla ricerca di un nuovo modo di intendere l'umanesimo e la stessa cultura: più sensibile da un lato ai

---

[6] D. BERTONI JOVINE, *L'insegnamento della lingua materna*, in « Riforma della Scuola », 1959, n. 10.

[7] D. BERTONI JOVINE, N. BADALONI, *Storia della pedagogia*, ed. Laterza, Bari, 1968, vol. III, pag. 460.

problemi posti dall'eccezionale sviluppo della scienza e della tecnica e dall'altro lato ai problemi pratici (economici, politici, organizzativi, ecc.) della convivenza umana considerati in una prospettiva etica di cui il valore della giustizia rappresenta il fulcro ed il fondamento. È evidente l'ispirazione marxistica di questo suo orientamento teoretico, ispirazione che, in quanto nutrita e vissuta tramite la sua ricca esperienza e la sua particolare sensibilità umana, non la chiudeva in rigidi e quindi astratti schematismi acritici e non Le impediva quindi di accogliere da altre fonti motivi di ispirazione e di meditazione. In un certo senso, io credo che fosse proprio il suo interiore rifiuto per ogni possibile facile e comoda schematizzazione della realtà, a suggerirLe un approfondimento di quello che ho definito il suo orientamento teoretico di fondo più a livello storico che a livello filosofico. Proprio tale sforzo di approfondimento storico di una determinata posizione teoretica costituisce a mio parere il terzo filone principale del suo discorso pedagogico. La scelta dei temi e degli autori da analizzare criticamente sono infatti quanto mai indicativi. Anzitutto il volume « L'alienazione dell'infanzia » che è, tra i suoi scritti, forse quello più intimamente sentito, nel quale la Bertoni, ripercorrendo sempre sulla base di una ineccepibile documentazione il dramma del lavoro ed in genere dello sfruttamento dei fanciulli causa di abbrutimento e di degenerazione, si sforza di recuperare la positività anche pedagogica del lavoro stesso. E poi i numerosi articoli scritti sul pensiero pedagogico di alcuni autori di ispirazione marxista, tra i quali mi piace ricordare l'importante saggio pubblicato su « Belfagor » nel 1955 sulla « pedagogia di Makarenko », nel quale confuta con molta acutezza l'abitudine invalsa di giudicare il grande pedagogista sovietico soltanto come un « pratico » dell'educazione e la conseguente tendenza a dicotomizzare l'ispirazione politico-pedagogico-teoretica di lui e

le sue indicazioni metodologiche; rivendicando quindi l'unità fondamentale del suo pensiero, il cui carattere « civile » va appunto messo in stretto rapporto con l'universalismo progressista della società sovietica.

Potrei evidentemente proseguire ancora per molto nell'indicazione e nell'analisi dei vari temi trattati dalla prof.ssa Bertoni Jovine, ma il discorso si farebbe soprattutto in questa sede inutilmente pesante e prolisso; d'altro canto sono convinto di avere fornito, con quanto ho fin qui sottolineato, un quadro ad un tempo sufficientemente completo e corretto della sua figura di educatrice e di studiosa. Prima di concludere, mi sia consentito però di dire ancora qualcosa sulla Sua personalità, di meno scientifico certamente ma di più umano.

Schiva e per natura modesta, timida anche e soprattutto riservata, non era facile cogliere immediatamente la Sua ricchezza interiore e la Sua eccezionale sensibilità. Ma bastava davvero poco per entrare in sintonia con Lei e per accorgersi che si aveva a che fare con una non comune personalità. Il suo modo di fare e di parlare, le sue stesse ansie ed incertezze, avevano un carattere essenzialmente, naturalmente educativo: smontavano la presunta sicurezza e la sicumera di chi si crede superiore agli altri; inducevano ad un dialogo spregiudicato con la verità; incitavano all'impegno e alla serietà; rimproveravano la debolezza, lo spirito di rinuncia alla lotta con se stessi e contro le ingiustizie della nostra società; trasmettevano un'autentica ansia per il conoscere ed un sempre vivo interesse per il nuovo.

Le doti di serietà che ho cercato di mettere in evidenza parlando del Suo lavoro scientifico, La caratterizzavano anche nella Sua vita privata: estremamente esigente con se stessa, in fondo lo era anche con gli altri. Giustamente, nell'editoriale del n. 3 della rivista « Riforma della scuola » di quest'anno,

dedicato appunto ad un primo sommario ricordo della professoressa Bertoni Jovine, è stato scritto: « Ricordiamo Dina nella nostra redazione: esigente con sè, era per gli altri un modello da cui era difficile distaccarsi senza disagio: era pronta al lavoro più umile e al lavoro più impegnativo di direzione culturale, attraverso il quale ha saputo non solo dare una sua chiara impronta alla rivista, ma anche creare una schiera di collaboratori, suscitando forze disperse ». E d'altro canto, un'ulteriore conferma di ciò l'ho avuta dai suoi fratelli che mi hanno detto qualche giorno fa di ricordarLa come una bambina 'sempre seria e studiosa'.

Ma Dina era anche buona e fondamentalmente materna. Lo sanno i Suoi fratelli che ricordano il Suo profondo affetto per i genitori che ospitò presso di sè fino alla loro morte, e per i nipoti figli del fratello minore che Ella seguì nella vita e negli studi dopo la prematura morte della loro madre. Ma lo sanno anche i giovani, alcuni catanesi qui presenti, con i quali Ella ebbe modo di stabilire un dialogo continuo ed amichevole ma mai invadente: ad essi era legata da sentimenti autentici di amicizia; me ne parlava spesso perchè si interessava dei loro problemi umani e professionali. E, in un certo senso, lo sanno coloro che in diverse circostanze ed in tempi diversi l'hanno conosciuta non superficialmente: con Lei, più che dei Suoi problemi, dei Suoi acciacchi e delle Sue preoccupazioni, si finiva per parlare dei nostri problemi, sicuri di ricevere quella considerazione e quella comprensione di cui spesse volte sentiamo il bisogno.

Ecco perchè, al di là di ogni retorica (nella quale rischierei di cadere se proseguissi il mio discorso in questa direzione pur tanto suggestiva e sentimentalmente significativa, ma con la quale farei senza dubbio dispiacere e torto a Colei che abbiamo e che stiamo ricordando) penso di poter concludere il

mio discorso dicendo che tutti noi sappiamo di aver perso con Dina Bertoni Jovine, non soltanto e forse non tanto la studiosa di problemi educativi, ma in primo luogo un esempio vivente da seguire e soprattutto un'autentica persona amica!

PIERO BERTOLINI

DIONE CRISOSTOMO E GIOVANNI DI EUCHAITA

Dione Crisostomo nel terzo discorso *Sulla regalità*, per precisare il rapporto tra il monarca e la legge scrive: λέγεται γὰρ ἡ μὲν ἀρχὴ νόμιμος ἀνθρώπων διοίκησις καὶ πρόνοια ἀνθρώπων κατὰ νόμον, βασιλεία δὲ ἀνυπεύθυνος ἀρχή, ὁ δὲ νόμος βασιλέως δόγμα. ὁ δὲ τύραννος καὶ ἡ τυραννὶς ἐναντίον τούτοις βίαιος καὶ παράνομος χρῆσις ἀνθρώπων τοῦ δοκοῦντος ἰσχύειν πλέον [1].

Il senso del discorso, come si vede, diventa oscuro nel punto in cui si dice: ὁ δὲ νόμος βασιλέως δόγμα: le interpretazioni date sono diverse: Cohoon traduce « the king's will is law » e richiama Arist. *Pol.* 7, 2, 7 [2].

Tale interpretazione a prima vista sembra coerente col pensiero di Dione: se per lui il monarca non è sottoposto alla legge, nel senso che è irresponsabile di fronte ad essa, sembra ovvio pensare che egli aggiunga il *quod regi placuit vigorem legis habet*. Intendendo in tal modo, però, non si comprende più il contrasto, che qui Dione pone tra il basileus ed il tyrannos: quest'ultimo infatti si distingue dal basileus in quanto agisce da παράνομος e ritiene (δοκοῦντος) di essere più forte degli altri: la differenza tra i due sta, quindi, nel fatto che il tyrannos agisce secondo la sua volontà, affidandosi alla βία e sovrapponendosi alla legge positiva. È, però, ovvio che per

[1] *Paragrafi* 43-44, p. 124 della ed. di Cohoon, London 1949.

[2] *E.c.* p. 125.

i sudditi la volontà del tiranno è legge, anche se discorda da quelle vigenti, violandole. Se, allora, intendiamo con Cohoon che anche per il basileus la sua volontà è legge, ogni distinzione tra i due è abolita. La eventuale coincidenza tra la volontà del basileus e la legge vigente sarebbe constatabile solo *ex eventu* e non può valere per una definizione, che, in quanto tale, prescinde dalla attuazione pratica: al limite, infatti, anche la volontà del tyrannos potrebbe coincidere con la legge vigente, almeno in qualche caso. Oltre a ciò, è da notare che la posizione dell'articolo non autorizza Cohoon ad intendere δόγμα come soggetto della frase, né è pensabile che Dione abbia potuto dire che « una qualsiasi volontà del re costituisce la legge, nel suo complesso ». Questa osservazione può valere anche per la tesi di Valdenberg, il quale dà a δόγμα il significato di *placitum* e pensa che tutta la frase « ne veut que fixer un certain ordre de la publication des lois »[3]. Tale interpretazione è basata sulla convinzione — che Valdenberg ricava da altri passi, in maniera non del tutto esplicita — che Dione ammettesse che il re in realtà è « limité par la loi, par le conseil des anciens et par l'assemblée du peuple »[4].

Ma a parte che una tale concezione, se realmente essa riproduce il pensiero reale di Dione, è solo una enunciazione teorica, che esclude di per se stessa la figura reale del tiranno, in quanto anche per lui in astratto varrebbe questa limitazione, il cercare di spiegare in base ad essa anche il nostro passo, sforzandolo, non mi sembra metodico: un *placitum* del basileus non può essere la legge ed il testo dice, appunto, δόγμα e non τὰ δόγματα. Intendere, poi, che δόγμα abbia il senso di un « règlement du roi et non de l'assemblée du peuple »[5]

---

[3] *La théorie monarchique de Dion Chrysostome* in *Revue des études grecques* XL (1927) p. 158.

[4] *A. c.* p. 162.

[5] *A. c.* p. 158.

ci riporta allo stesso punto: ὁ δὲ νόμος non indica in Dione la legge che di volta in volta il monarca promulga, ma legge positiva in vigore. Del resto lo stesso Valdenberg riconosce che la sua interpretazione è sforzata, ma ne dà la colpa alla imprecisione voluta dallo stesso Dione, che teoricamente pensava a un « puvoir royal limité par la loi, par le conseil des anciens et par l'assemblée du peuple », ma nei « discours officiels περὶ βασιλείας sa pensée n'est présentée que sous forme d'allusions, on peut l'en tirer seulement à l'aide de l'interprétation » [6].

Delatte cercò di superare ogni difficoltà intendendo che, secondo Dione, la « royauté est un gouvernement absolu et la loi est la volonté du roi. Neanmoins, le gouvernement est défini en ces termes: νόμιμος ἀνδρώπων διοίκησις, καὶ πρόνοια ἀνθρώπων κατὰ νόμον. Il n'y a pas là contradiction, car ... la volonté du législateur parfait que doit être le roi est conforme à une loi plus haute, la droite Raison, le Λόγος éternel. Le δαίμων royal (le *genius* ou *numen Caesaris*) n'est pas un être divin trascendant qui inspire le roi: c'est sa propre raison. Le roi idéal possède au suprême degré les quatre vertus cardinales; mais il doit pratiquer d'autres vertus qui conviennent particulièrement à son état: la douceur, la bienveillance et surtout la philanthropie... [7].

Come si vede, l'interpretazione che Delatte dà di ὁ δὲ νόμος βασιλέως δόγμα è quella che sta alla base della traduzione di Cohoon con tutte le aporie che essa comporta dal punto di vista grammaticale [8]. Per quanto riguarda

---

[6] *A. c.* p. 162.

[7] *Les traités de la Royauté d'Ecphante, Diotogène et Sthénidas*, Paris 1942 p. 151.

[8] Dvornik (Fr.) *Early christian and byzantine political philosophy*, Washington 1966, p. 538, ne cita la traduzione dalla ed., del 1932, sostanzialmente identica, ed accetta la tesi del Delatte, che così riassume: « This law is itself the supreme reason of Zeus, which governs all things; and to this government, directed by Zeus' eternal

la spiegazione con cui Delatte intende superare le contraddizioni, che tale interpretazione comporta, è da notare che in tutte le conferenze che Dione tenne « sulla regalità », evitò sempre di appoggiarsi alla parte più rigida della dottrina stoica, a cui invece il Delatte è costretto a far ricorso per sostenere la sua tesi. Il rigidismo stoico in materia di regalità era contrario al compito prefissosi da Dione, quello cioè di sostenere il principato di Traiano in contrapposizione a quello di Domiziano, attirando sul primo le simpatie dei nobili, che quello si era alienato. Oltre a ciò, non si deve dimenticare che anche per gli stoici intransigenti non è il re che, in quanto tale, è saggio, ma al contrario è il saggio che, come tale, è re: né Dione poteva ignorare che i suoi ascoltatori avevano sentito applicare dalla pubblicistica imperiale tutte le virtù del saggio stoico ai vari imperatori, che si erano succeduti sul trono, anche a quelli che erano ben lontani dal possederle. Insistere su questa linea — cioè proclamare che Traiano era il saggio, che gli stoici intransigenti indicavano nei loro scritti — significava perdere, da parte dei suoi ormai smaliziati ascoltatori, ogni credibilità: in funzione di questa egli, invece, poco prima del passo in questione, introducendo a parlare Socrate aveva messo in rilievo che la maggior parte degli uomini chiama *basileus* chi meglio andrebbe chiamato *tyrannos* [9]. Le parole di Socrate riguardano il re dei Persiani, ma il riferimento a fatti recenti, di cui Dione stesso era stato vittima, è evidente: quindi, la affermazone di un potere illimitato ed assoluto del basileus, in quanto νόμος ἔμψυχος, sarebbe stata improvvisa ed incon-

---

reason, the king must conforme his own government. Again, in accordance with the Stoic doctrine, Dion regards the *daimon* of the *basileus* — evidently the *genius* or *numen* of Caesar, as in the language of the Romans — not as something divine inspiring the king, bust only as his *nous*-reason, which should conform itself to the supreme reason of Zeus » (p. 541-42).

[9] *Parr.* 36-41 pp. 120-22 C.

seguente, ed avrebbe d'altra parte costretto l'autore ad attribuire una tale prerogativa a Traiano. In realtà che il basileus dovesse essere la «legge vivente» era la concezione dello stoicismo più rigido e che portava alle estreme conseguenze le premesse della scuola attirandosi l'ironia degli avversari. Una corrente degli stoici già da tempo, costrettavi dalla realtà, si era accorta della illusorietà del saggio ideale, a cui solo spettava per definizione il potere regale: « Se, infatti, la potestà regia è un bene, il solo saggio è re e capo: la legge essendo retta ragione è buona. Ed è proprio così. I filosofi stoici esprimono una dottrina coerente a ciò dando solo al saggio potestà regia, dignità sacerdotale, arte profetica, facoltà legislativa, verace bellezza, nobiltà di nascita, libertà. Anche da essi, però, si è d'accordo che un tale saggio è molto difficile a trovarsi»[10]. Più che mai doveva esserne convinto Dione ed i suoi ascoltatori, per i quali dal punto di vista politico l'affidare il potere ad un tale saggio ideale offriva poche garanzie e si prestava, come si è detto, al pericolo di vedere attribuite le virtù stoiche, in mancanza del saggio, al basileus salito al potere per tutt'altre ragioni. Appunto per questo non pochi degli stoici avevano ripiegato su una posizione meno rigida, ma che offriva garanzie più reali di moderare il potere assoluto della *basileia*. Così, accanto al saggio che è la « legge vivente » essi ammettevano un basileus νόμιμος: «... μόνον τὸν σοφὸν εἶναι λέγουσι νόμιμον, πρακτικὸν ὄντα τῶν ὑπὸ τοῦ νόμου προστατομένων καὶ μόνον ἐξηγητικὸν τούτου, δι'ὃ καὶ νομικὸν εἶναι...[11].

Ambedue queste concezioni, quella cioè del saggio che è « legge vivente » e quella del saggio νόμιμος, cioè pronto a sottomettersi alla legge, le troviamo in un trattato politico di

---

[10] Clem. Alex. *Strom.* II p. 438 Pott., n. 619 degli *Stoicorum veterum fragmenta* di v. Arnim, Stuttgard 1903.

[11] Stobaeus *ecl.* II 102, 11 W., n. 614 A.

un autore, che si ritiene del primo o del secondo sec. a. C. (cioè del tempo di Dione), Diotogene, il quale dopo aver premesso che ὁ δέ γε νόμος αἴτιος τῶ δικαίω aggiunge: ὁ δὲ βασιλεὺς ἤτοι νόμος ἔμψυχός ἐντι ἢ νόμιμος ἄρχων [12]. Il Delatte commenta: «On voit par cet aperçu que Diotogène, comme Archytas, pouvait employer la formule sans nécessairement confondre la loi avec la volonté du prince et sans attribuer à celui-ci un pouvoir absolu. Cela résulte encore du fait que l'auteur laisse le choix entre deux définitions du roi: ἤτοι νόμος ἔμψυχος ἢ νόμιμος ἄρχων [13]».

Diotogene, quindi, riprende qui e sintetizza due concezioni di cui l'una era l'*optimum* a cui si doveva tendere, l'altra quella che presentava più realistiche possibilità di realizzazione. Che Dione delle due dottrine sopra esposte da Diotogene — non in una conferenza di carattere ed intenti pratici, ma in un trattato politico — si sia attenuto alla seconda lo possiamo ricavare dalle parole messe in bocca a Socrate nel passo, che, come si è detto, precede quello in questione: quegli, rispondendo al suo interlocutore, che si meraviglia del fatto che egli ignorasse chi fosse il basileus dei Persiani, dice: ὃ δὲ οὐκ ἐᾷ με γιγνώσκειν ὃ λέγω, τοιοῦτόν ἐστιν· οὐκ οἶδα, ὦ ἄριστε, εἰ νομίμως καὶ δικαίως τούτων ἁπάντων προέστηκε... εἰ μὲν γὰρ εὐγνώμων καὶ φιλάνθρωπος καὶ νόμιμος... [14].

Dione, come si è detto, mira a colpire Domiziano, il cui potere egli definisce tirannico e cerca nella filosofia stoica il mezzo per limitare l'assolutismo con una spontanea sottomissione del re alle leggi. Un monarca non νόμιμος ma παράνομος è un tyrannos e non un basileus. La stessa concezione, egli esprime, a mio avviso, nel passo controverso: egli definisce

---

[12] Diotogene II, 61 p. 37 D.
[13] *O. c.* p. 248.
[14] Cfr. *par.* 38 p. 120 C.

prima l'ἀρχὴ come νόμιμος ἀνθρώπων διοίκησις καὶ πρόνοια ἀνθρώπων κατὰ νόμον: tale definizione è valida per le forme di potere che egli poi enumera, e cioè per la democratica e l'aristocratica [15]: la mancata osservanza della legge fa degenerare queste forme in demagogia ed oligarchia [16]. Il solo potere che non rientra nella definizione generale di ἀρχὴ è solo quello regio, in quanto è ἀρχὴ ἀνυπεύθυνος. La conciliazione tra le due ἀρχαί sta nella persona del basileus: egli in quanto basileus è ἀνυπεύθυνος, come volle sottolineare l'Anonimo che, nel passo citato, dopo δόγμα aggiunse: βασιλεὺς δὲ καὶ αὐτοκράτωρ ὁ αὐτὸς ἀνυπεύθυνος ἄρχων [17], parole queste giustamente espunte da tutti gli editori. « La legge però », aggiunge Dione, « è una decisione del re »: tali parole vanno intese non nel senso che « quod placuit regi vigorem legis habet », ma nel senso che « regi placet lex », cioè nel senso che il basileus accetta di autolimitare il suo potere sottoponendosi alla

---

[15] Cfr. *par.* 45 sgg., p. 124 C.

[16] Cfr. *par.* 48 sg., p. 126 C.

[17] Cfr. Cohoon p. 24 n. 1. Per la storia del principio di irresponsabilità v. Valdenberg *a. c.* p. 157 n. 1; egli la definisce così (p. 157): « Ce terme ne signifie pas l'absence de limites du pouvoir, mais seulement la dispense de rendre compte de ses actions à qui que ce soit, c'est-à-dire un pouvoir *irresponsable.* Mais l'irresponsabilité peut très bien s'unir à la légalité, du moins en théorie, et nous connaissons des cas où l'on proclamait le principe de la légalité sans établir aucune responsabilité du pouvoir. On peut même dire que le principe d'irresponsabilité est logiquement incompatible avec l'absence de légalité, car là où le puvoir n'a pas de limites légales, il est évident que la responsabilité ets aussi impossible (sans loi il n'y pas de crime) et, par conséquent, il n'y a aucune raison d'insister sur son absence », (cfr. Delatte p. 248... la royauté que l'auteur (sc. Diotogene) décrit ne rend pas des comptes à des hommes). Valdenberg cerca, come si vede, di diminuire l'importanza di ἀνυπεύθυνος (n'est pas opposé au premier (sc. ad ἀρχὴ νόμιμος) p. 157), ma dal contesto, mi sembra che appaia evidente sia il contrasto (ad ἡ μὲν ἀρχὴ si contrappone βασιλεία δὲ ἀνυπεύθυνος) sia che l'irresponsabilità va intesa nei confronti della legge; se ogni potere, esclusa la basileia, è legato all'osservanza delle leggi, la basileia è irresponsabile proprio nei confronti della legge. Tale irresponsabilità si risolve sul terreno pratico nel non essere tenuti a rispondere delle proprie azioni agli altri uomini, ma ciò implica una non sottomissione alla legge.

legge. La possibilità di intendere δόγμα nel senso di « dottrina, principio ispiratore » [18] mi sembra fra l'altro confermata dal δοκοῦντος che chiude il contrasto, posto da Dione tra basileus e tyrannos: ὁ δὲ τύραννος καὶ ἡ τυραννὶς ἐναντίον τούτοις βίαιος καὶ παράνομος χρῆσις ἀνθρώπων τοῦ δοκοῦντος ἰσχύειν πλέον.

L'evidente parallelismo di tutto il passo mette, infatti, in evidenza la coppia δόγμα - δοκοῦντος. Tradurre δοκοῦντος con « by one regarded as having superior force on his side » [19], come fa Cohoon, non mi sembra esatto: il fatto che il tiranno « venga considerato come superiore » non è una definizione caratterizzante: anche il re, in quanto « irresponsabile » dinnanzi alla legge, è tale. A ciò si aggiunga che non è posibile intendere la superiorità, di cui qui si parla, nei confronti dei sudditi — questa è, infatti, una prerogativa anche del basileus e non esclusiva, dunque, del tyrannos — ma della legge: ne consegue che δοκοῦντος indica non qualcosa di oggettivo, ma un pensiero soggettivo del tiranno: egli « ritiene opportuno » regolare il suo regno non amministrando (διοίκησις) i suoi sudditi, avendo come principio direttivo la legge, ma sfruttandoli (χρῆσις) con la superiorità sulla legge, assicuratagli dalla sua posizione. Quel che distingue, cioè, il basileus dal tyrannos è il *dogma*, in base al quale ognuno dei due regna: per il primo « il principio ispiratore » è la legge, per il secondo la violenza illegale. Questa interpretazione oltre che dalla struttura del passo è confermata da ciò che Dione dice a proposito della diffe-

---

[18] I δόγματα necessari assieme al νόμος al basileus nel dialogo « *Sulla scienza politica* » attribuito a Pietro Patrizio, sono « le dottrine che rispondano ai bisogni vitali della società ed allo scopo a cui essa tende» (cfr. PERTUSI (A.) in *Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medioevo e Archivio muratoriano* 80 (1968) p. 7 e *passim;* cfr. pure Valdenberg in *Byz.* II (1925) p. 58 « une doctrine répondant aux besoins de la vie »).

[19] *E. c.* p. 125.

renza tra basileia e tyrannis, nel trattato omonimo: [20] i tiranni cadono nell'ingiustizia proprio perchè « ritengono » di essere i depositari esclusivi del giusto (... ἐπ' αὐτοῖς ἐστι τὸ δίκαιον, διὰ τοῦτό εἰσιν ἄδικοι) [21]; non ammettono l'esistenza delle leggi, perchè « credono » che non abbiano nessun vigore, dal momento che essi non sono soggetti alle loro sanzioni (οὐ φοβοῦνται τοὺς νόμους, οὐδὲ εἶναι νομίζουσιν) [22].

Al contrario, il basileus è spinto ad apprezzare le leggi proprio dal fatto di non esservi sottoposto ed è più giusto degli altri, perché è il depositario della giustizia (δικαιότερος δὲ τῶν ἄλλων ἐστίν, ἅτε πᾶσι παρέχων τὴν δικαιοσύνην) [23]. Come si vede, anche qui la differenza tra basileus e tyrannos non sta in una differenza di potere, o nella considerazione in cui essi son tenuti dai cittadini, ma nel modo in cui essi credono opportuno servirsi della loro « irresponsabilità » dinnanzi alle leggi; quel che li differenzia diametralmente è, appunto, il *dogma*, cioè il modo con cui ritengono meglio governare e per conseguenza il differente atteggiamento che assumono dinnanzi al νόμος. il quale, secondo Dione, è un limite spontaneamente accettato dal basileus. Se, infatti, per il Chrysostomo il basileus fosse la « legge vivente », egli non avrebbe certo potuto nel περὶ ἔθους scrivere: τῶν μὲν νόμων εἰσὶν οἱ βασιλεῖς ἐπάνω, καὶ πολλὰ πράττουσιν παρ' αὐτούς [24].

La « legge vivente » non avrebbe potuto agire contro il νόμος inteso realisticamente come il *corpus* τῶν ἐγγράφων... νόμων, che inutili in una società perfetta, la quale vivrebbe secondo l' ἔθος, sono resi necessari dal fatto che accanto agli ἀγαθοί si trovano i φαῦλοι [25]. L'impossibilità di una cronologia ci impedisce di

[20] *Or.* 62 p. 24 sgg. C.
[21] *Par.* 2 p. 26 C.
[22] *Ibidem.*
[23] *Par.* 3 p. 26 C.
[24] *Or.* 76,4 p. 254 C.
[25] *Ibidem.*

cogliere il perché il basileus resti tale e non venga chiamato tyrannos, anche quando viola la legge, ma è evidente che essa sta dinnanzi a lui come un limite, a cui egli o si assoggetta, o che, in quanto irresponsabile, viola.

In tal modo Dione, con l'aiuto della dottrina stoica più moderata, costruisce una teoria dell'impero gradita a Traiano e che rappresentava il minor male possibile per l'aristocrazia, timorosa del potere assoluto: l'imperatore vede riconosciuta la sua irresponsabilità dinnanzi alla legge e la sua sottomissione ad essa è spontanea. Egli consente a rispettare le leggi per la sua *filantropia* non perchè questo sia un obbligo che gli venga imposto dall'esterno. La valutazione del comportamento del sovrano resta affidata ad una valutazione soggettiva *ex eventu* e non si concretizza in una modifica istituzionale. Sul piano della legittimità l'eventuale accusa di tirannide non infirmava il potere dell'imperatore, il quale restava « irresponsabile » di fronte alla legge. Sul piano morale le cose erano diverse: la precettistica ufficiale attribuendo la *sophia* all'imperatore aveva legalizzato anche moralmente il suo operato: ciò che egli voleva era legge, e giacchè essa era dettata da un saggio, non poteva attirare su di lui alcun biasimo, anche dal punto di vista morale: Dione, invece, pone all'azione dell'imperatore un limite oggettivo: la legge positiva. Il violarla comporta l'accusa di tirannide, con la conseguente censura morale dell'operato dell'imperatore.

Tale interpretazione del pensiero dioneo mi sembra confermata anche dalla imitazione — finora non messa in evidenza, per quel che io ne sappia — fattane da Giovanni di Euchaita. Questi nella premessa al discorso scritto per essere pronunziato da Costantino Monomaco in occasione della inaugurazione della Facoltà giuridica della Università di Bisanzio, dice:

1. Καὶ τίς ἑτέρα φροντίς, ποῖον ἔργον ἢ σπούδασμα μᾶλλον προσῆκον τῆς περὶ τοὺς νόμους προνοίας; τιμὴ γὰρ βασιλέως κατὰ τὸ λόγιον κρίσιν ἀγαπᾶν καὶ δικαιοσύνην καὶ κρῖμα κατόρθωσις τοῦ θρόνου αὐτοῦ· ἅπερ ἄλλως ἀμήχανον βασιλεῖ προσγενέσθαι, πλὴν ἐκ νόμου καὶ διὰ νόμου, δι' οὗ βασιλεῖς βασιλεύουσι καὶ δυνάσται καὶ ἄρχοντες κυριεύουσι γῆς, καίτοι παρ' αὐτῶν ἐκείνων τῶν νόμων νομικῆς αὐθεντίας βασιλικόν τε καὶ θεῖον ἀπολέλυται κράτος, ὡς αὐτὸ δεσπόζον ἁπάντων οὐχ ὑπό τινος ἄλλου τῶν ἐπὶ γῆς δεσποζόμενον.

2. 'Αλλ' αὐτῶν ἐκείνων ἀκούομεν αὖθις τῶν βασιλέων ὑπ' εὐγνωμοσύνης δικαίας τὴν χάριν παραιτουμένων καὶ οἷον ἀμοιβήν τινα ταύτην ἀντιδιδόντων τοῖς νόμοις, τὸ ὑπ' ἐκείνοις τῶν σκήπτρων τὴν ἐξουσίαν ποιεῖν καὶ σὺν αὐτοῖς μᾶλλον ἄρχειν αἱρεῖσθαι προσηκῶς καὶ δικαίως ἢ κρατεῖν δίχα τούτων βιαίως καὶ παρανόμως, σοφώτερον ἢ κατὰ τοὺς ἰδιώτας ὧν ἄρχουσι περὶ τούτου λογιζομένων. διαφέρειν γὰρ τύραννον ἐν τούτῳ καὶ βασιλέα ὅτι ὁ μὲν (ὡς ὁ λόγος) νόμον ἔχει τὸν τρόπον, βασιλεὺς δὲ τὸ ἔμπαλιν τρόπον ἔχει τὸν νόμον, ἐπιστασίαν μὲν ἔννομον τὴν ἀρχὴν ἐπιστάμενος, τῆς δ' ἀρχῆς σοφὸν κυβερνήτην τὸν νόμον ἀσπασίως παραλαμβάνων[26].

L'imitazione di Dione in questa premessa è resa evidente non solo dallo schema del ragionamento e dalla distinzione tra basileus e tyrannos, ma anche dalla affermazione che i re rinunziando al loro potere assoluto ragionano σοφώτερον ἢ κατὰ τοὺς ἰδιώτας ὧν ἄρχουσι περὶ τούτου. **Tale affermazione, infatti, giunge improvvisa ed è incomprensibile per chi non richiama il terzo discorso di Dione « sulla regalità ». In esso l'autore introduce, come si è detto, a parlare Socrate, il quale confuta l'opinione comune che la felicità del basileus consista**

[26] *Ed.* a cura di Ferrini con trad. in latino e note in *Arch. giur.* 33 (1884) p. 426 (riproduce l'ed. del De Lagarde con poche proposte di correzioni al testo).

nel fatto di poter fare quel che vuole senza alcuna limitazione: questo, infatti, per Socrate è un modo di ragionare proprio dei tiranni e porta alla infelicità. Al contrario il basileus, anteponendo più saggiamente alla sua volontà le leggi ed attenendosi alle virtù, che debbono presiedere all'esercizio del potere, raggiunge la felicità per ragioni opposte a quelle pensate dai suoi sudditi.

Dall'esame del prologo di Giovanni riemerge il pensiero di Dione, con la differenza che ciò che in quest'ultimo era conciso e per questo ambiguo, qui è detto in maniera esplicita e con pasaggi logici più evidenti. Allo stesso modo che in Dione, ciò che induce il basileus a sottomettersi al potere della legge non è una costrizione esterna, ma il suo senso di giustizia (ὑπ' εὐγνωμοσύνης δικαίας) che lo induce ad autolimitare il suo potere. A tal proposito non mi sembra che il Ferrini, che ha commentato e tradotto il discorso, abbia inteso bene l'espressione: ἀκούομεν αὖθις τῶν βασιλέων... τὴν χάριν παραιτουμένων καὶ οἷον ἀμοιβήν τινα ταύτην ἀντιδιδόντων τοῖς νόμοις, τὸ ὑπ'ἐκείνοις τῶν σκήπτρων τὴν ἐξουσίαν ποιεῖν... che egli rende così: ...audimus principes, qui iusta quadam benignitate hanc gratiam recusent et hanc qodammodo vicem legibus referant, ut illis sceptrorum subdant auctoritatem, et cum ipsis comiter et iuste imperare malint, quam sine ipsis violenter atque inique regnare... [27]. Se, infatti, intendiamo τὴν χάριν παραιτουμένων nel senso che i basileis rinunziano al potere assoluto, non si comprende in che consista la « ricompensa », che essi offrono alle leggi, per la quale il Ferrini richiama un passo delle *Institutiones*: « Secundum haec divi quoque Severus et Antoninus dixerunt: « licet enim », inquiunt, « legibus soluti simus, attamen legibus vivimus » [28].

---

[27] Ferrini *e. c.* p. 427.
[28] *Inst.* 2, 17, 8.

In verità, in queste parole imperiali vi è la constatazione, forse con rammarico, di una realtà di fatto, che condiziona fatalmente i basileis, mentre la sottomissione alle leggi è spontanea in Giovanni, le cui parole divengono più chiare se intendiamo τὴν χάριν παραιτουμένων nel senso che i basileis « chiedono il favore delle leggi »: essi, cioè, indottivi dalla loro εὐγνωμοσύνης δικαίας chiedono aiuto alle leggi ed offrono ad esse, in cambio, il dominio assoluto sul loro regno, rinunziando alla propria irresponsabilità di fronte ad esse. Tale rinunzia al potere assoluto non riguarda solo il basileus, ma investe, come del resto era ovvio in una organizzazione verticale, tutte le gerarchie che dipendono dal potere centrale.

Anche in Giovanni, quindi, vi è il riconoscimento della assoluta preponderanza del potere imperiale, che si concretizza, come in Dione, non nella astratta basileia, ma proprio nella persona del basileus: ὁ μὲν (sc. τύραννος) νόμον ἔχει τὸν τρόπον, βασιλεὺς δὲ τὸ ἔμπαλιν τρόπον ἔχει τὸν νόμον: il τρόπος, che si sovrappone alla legge nel tyrannos e si adegua ad essa nel basileus richiama il δόγμα di Dione.

Tale potere assoluto poteva trovare solo una autolimitazione nella saggezza del principe: in mancanza di questa, si aveva il *tyrannus ex parte exercitii*, la cui legittimità era incontestabile sul piano umano. Dione, che fa risalire come tutti i teorici delle monarchie ellenistiche il potere a Zeus, si limita a dire, sulla scorta del pensiero platonico, che il tiranno, anche se comunemente è considerato basileus da tutti gli uomini, non è in realtà tale, senza porre la questione da chi il tiranno derivi la sua autorità. Per Giovanni, invece, anche la soluzione di questo problema era già in San Paolo: « non est potestas nisi a Deo. Quae autem sunt a Deo ordinatae sunt »: il tiranno, quindi, aveva gli stessi titoli di legittimità, anche sotto questo punto di vista, del basileus e la sua esistenza si

inseriva in un quadro provvidenziale [29], di cui l'uomo poteva rendersi conto solo *ex effectu*. Con tale dottrina i bizantini assicuravano la stabilità del potere, sottraendo ai sudditi il giudizio immediato sul monarca, che rispondeva del suo operato solo a Dio: nel contempo legalizzavano la possibilità di accettare sul trono un usurpatore, qualora l'insurrezione avesse avuto un esito positivo: Dio, infatti, da cui derivava l'autorità avrebbe impedito l'usurpazione se essa non fosse rientrata nell'ordine provvidenziale. Così da un tiranno *ex defectu tituli* poteva nascere un basileus, se una volta salito al potere avesse sanato la sua colpa di origine, non comportandosi nell'esercizio del potere tirannicamente. È questo il caso, ad es., di Isacco Comneno, il cui *defectus tituli* era sanato, almeno per i suoi panegiristi, da un comportamento conforme a quello di un vero basileus [30].

Questa situazione, propria dell'impero bizantino, presentava, d'altra parte, un interesse pratico: ai tempi di Dione l'accusa di tiranno rivolta all'imperatore restava solo una censura di carattere morale, che si risolveva in un rifiuto di collaborazione, da parte di alcuni spiriti liberi, con l'imperatore; le sue risonanze, al di fuori di questa cerchia, erano ben poche. Al tempo di Giovanni un'accusa di tirannide poteva essere abilmente sfruttata dagli usurpatori, che le classi escluse dal potere producevano con impressionante frequenza, e soprattutto dal patriarcato, che interveniva spesso in appoggio di queste, quando il potere imperiale cercava di limitare la sua sfera di influenza o le sue prerogative: una giustificazione dell'usurpazione era decisiva tenuto conto del fanatismo popolare. Psello

---

[29] Cfr. i miei *Studi sulla Chronographia di Michele Psello*, Catania 1969 p. 124 sgg.

[30] Psello *Enc. per il Patriarca Michele Cerulario* p. 367 S. e *Chron.* II 136 R.; cfr. il mio articolo *Psello ed Isacco Comneno* in *Critica Storica* IV (1965).

accusa Costantino IX di temere, più delle armi dei nemici, che Dio mostrasse con segni tangibili la sua simpatia per l'usurpatore, ed attribuisce, coerentemente con il suo realismo politico, questa paura ad una forma di superstizione, indegna di un basileus [30]. In realtà Costantino valuta, con altrettanto realismo, quanto pericoloso sia per lui che il popolo si convinca che Dio sta dalla parte dell'usurpatore.

Si è detto che l'impero bizantino è un potere assoluto limitato dal regicidio: ciò è vero, nel senso che l'usurpazione veniva legalizzata, in quanto riportata, nella sua realizzazione alla fonte del potere, cioè a Dio. Mi sembra, pertanto, interessante mettere in rilievo come a distanza di secoli, quanti son quelli che intercorrono tra Dione e Giovanni di Euchaita, la stessa dottrina riacquisti validità per il presentarsi di situazioni simili. E' ovvio che questa somiglianza conferma la staticità dell'impero bizantino, che conserva immutate le istituzioni del basso impero e ne ripete, senza alcuna capacità di innovazione, le teorie che le avevano legalizzate: ma, è altrettanto evidente che il riprendere e l'insistere su determinate tesi, in un particolare momento, è in dipendenza di particolari situazioni politiche. In altri termini vale in questo caso quella che Garzya definisce « la considerazione storicistica di prodotti della letteratura bizantina dotta » [31]: il ricordo di autori del passato è spesso, come nel nostro passo, non sfoggio di pura erudizione, ma l'esigenza di appellarsi agli antichi per riproporre le soluzioni da quelli escogitate per situazioni analoghe, o per riportare alle origini istituzioni deteriorate dal tempo, o per nascondere dietro le parole dell'imitato interessi attuali dell'imitatore.

Nel nostro caso, le orazioni di Dione si proponevano, come si è detto, da un lato di appoggiare la politica di Traiano, che

---

[31] In *Riv. di Studi bizantini e neoellenici* XV (1968) p. 259.

mirava ad accaparrarsi il consenso della aristocrazia e della borghesia soprattutto provinciale, e dall'altro ponevano le condizioni auspicate da queste classi in cambio della loro adesione al governo imperiale. Qualcosa di simile avviene ai tempi di Giovanni; quando Costantino IX cerca l'appoggio di uomini nuovi, questi si illudono di poter limitare lo strapotere imperiale ponendo delle condizioni alla collaborazione loro richiesta. Ciò appare evidente non solo dal prologo della nostra orazione, in cui come si è visto, la legge è posta come limite all'autorità dell'imperatore, ma da tutte le disposizioni che vi si dànno per il funzionamento della facoltà giuridica. Il principio essenziale della indipendenza e della sovranità della legge nei confronti di ogni altra autorità, viene ribadito dalla affermazione della necessità che essa sia univoca e non soggetta ad interpretazioni diverse e contrastanti tra loro: prima di enunciare tale principio Giovanni mette in bocca al Monomaco una condanna severa della situazione attuale: «Noi invero non conosciamo quasi nessuno fra quanti ora ambiscono a ricoprire cariche pubbliche che si sia avviato alla pubblica amministrazione muovendo da una educazione di sicuro affidamento, come da un porto tranquillo: anzi, quasi tutti i giovani che aspirano allo studio di questa scienza e cercano accuratamente un maestro, si accorgono che nessuno è esperto in tal campo ed ha l'avallo di un giudizio e di un decreto imperiale. In mancanza di meglio, ognuno si volge e si affida al primo che capita: si rivolgono chi ad un maestro chi ad un altro e, anche se questi è assolutamente impreparato in tal campo, tuttavia accettano senza alcun dubbio ciò che egli dice: il giovane esce da tale scuola convinto nella mente e nell'animo non di ciò che la legge prescrive, ma di ciò che al maestro venne in mente di dire. Ne consegue che in ogni processo si verifica molto turbamento e sconvolgimento, dal momento che quelli a cui tocca giudicare, tranne molto pochi, che per lo più hanno sudato

sui libri giuridici, non la pensano e non si esprimono allo stesso modo sulle stesse vertenze, ma, partendo da educazioni differenti, esprimono, come è ovvio, differenti opinioni, sono per lo più in stridente contrasto tra loro e provocano, per conseguenza, anche in chi è molto esperto delle leggi, una terribile incertezza a trovare il da farsi: nessuno, infatti, di quelli in contrasto sopporta di apparire inferiore in questo campo, ma tutti, indotti da un'eccessiva ambizione e dall'età giovanile troppo desiderosa di lodi, desiderano apparire migliori degli altri e non esitano a confutare ed a dissentire. Che cosa potrebbe esserci di più ridicolo dal momento che coloro che promettono di risolvere i dubbi si mostrano essi stessi in contrasto non minore... [32]. La nostra Serenità ritenne, dunque, opportuno correggere quanto vi è di difettoso nelle leggi, pensando che fosse cosa ingiustissima trascurare quelle che ci liberano dalla ingiustizia lasciandole nell'ingiustizia, e permettere che errassero nel disordine proprio quelle che dànno a tutti gli altri ordine e disposizione... [33] Il sole, infatti, non veda mai che qui (cioè nella istituenda facoltà) si osa qualcosa di simile a quello che avviene talvolta nelle altre scuole, nelle quali, per non dir di più, non approvo molte cose. Noi non tolleriamo assolutamente che avvenga in questa sede, in nessun tempo ed in nessun modo, alcuna delle cose sconvenienti che in quelle scuole si fanno o per negligenza o per stoltezza: chiameremo, invece, a presiedere questa, e porremo in questa carica così alta ed invidiabile colui che da qui possa coltivare in maniera degna la scienza giuridica, abbia dato prova di se stesso e superi di molto i suoi colleghi per altezza di natura e per ardore di impegno, ed, ancora, per facilità di parola e per somma cultura, e, ciò che più conta, per integrità di costumi. Per dirla

[32] *Cap.* 5 p. 428 sg. F.
[33] *Cap.* 7ª p. 430 F.

in breve, quegli, che da noi sarà posto in questo ufficio, dovrà essere incensurabile nel resto ed espertissimo nelle altre scienze non meno che in quella del diritto. Vogliamo infatti che le nostre sacre leggi abbiano, per così dire, nei discorsi una splendida scorta armata da cui, come regine, siano difese in ogni occasione ed accompagnate in segno di onore e di difesa contro chi osasse oltraggiarle, servendosi della sfacciatissima sofistica. Infatti, non mi sentirei di chiamare retorica un'arte pronta a rendere incredibile il credibile, e credibile l'incredibile... [34] Non più, infatti, come quelli che son vissuti prima di voi, vi imbatterete in enigmi ed indovinelli privi di soluzione (intendo i termini giuridici) né ascolterete quasi ambigui oracoli, che abbisognino per essere chiariti di un altro oracolo, né sarete costretti a divinare ambiguamente il loro significato, restando in dubbio voi stessi, prima degli altri, su ciò che avrete creduto di capire, ma apprenderete il significato delle salutari leggi con un'interpretazione chiarissima ed esposta liberamente con una terminologia assolutamente precisa e sicura: oltre che dai libri ascolterete la viva voce delle leggi, che la nostra Serenità ha voluto che risuonasse in pubblico ed in modo udibile da tutti » [35].

La continua contrapposizione tra un passato dominato dall'illegalità e le rosee prospettive, che la nuova istituzione fa prevedere per il futuro, la quale caratterizza tutto il discorso, mira non solo ad esaltare l'operato di Costantino IX, ma mette in evidenza una svolta politica, in cui gli interessi del basileus e quelli degli *homines novi* momentaneamente coincidono. La istituzione della facoltà giuridica a Bisanzio cade prima della rivolta di Leone Tornicio e dopo quella di Maniace e del peri-

---

[34] *Cap.* 17 p. 438 F.
[35] *Cap.* 21 p. 440 F.

colo russo [36]: il Monomaco, superati i gravi pericoli, si trova in una situazione imbarazzante: ha dovuto premiare l'esercito, in cui, dopo l'esperienza di Maniace, non ha più fiducia; la burocrazia, troppo legata al suo predecessore, gli è ostile: aveva, infatti, contribuito alla condanna, da cui si era salvato per puro caso. Costantino IX ritiene in tale situazione di dovere tenere a freno l'esercito, concedendogli onori, ma in realtà mettendolo in condizione di non potere più influire sull'andamento della sua politica, con l'inserire in esso truppe mercenarie a lui devote; nei confronti delle altre forze politiche il suo comportamento è identico: chiama a far parte del senato, antica roccaforte della aristocrazia agraria, uomini nuovi, privi di nobiltà e di ricchezza, e cerca di porre ai posti di comando, a tutti i livelli, uomini non legati da interessi alla vecchia classe dirigente. Questo è chiaramente il significato politico della norma che regola l'iscrizione all'albo degli avvocati e dei notai, apre l'accesso dell'università a tutti, e riserva onori e cariche solo a chi ne sarà giudicato degno, in base alla competenza acquisita: « Per quanto riguarda gli avvocati ed i notai, riteniamo opportuno prendere giusti provvedimenti nei loro confronti in modo che questa attività legale, utilissima alla comunità, sia in ogni sua parte ben ordinata ed in nulla difettosa: ordiniamo, pertanto, che tutto ciò che dalle antiche leggi era prescritto su di essi e che ormai la desuetudine ha fatto ritenere come non mai prescritto, abbia di nuovo la sua validità e che essi non solo in ogni modo si sforzino di apprendere accuratamente la scienza giuridica dal facondissimo nomofilace, ma che non siano iscritti negli ordini relativi prima che questo maestro del diritto testimonii la stima, che ha della loro co-

[36] Cfr. Guilland (R.) *La politique sociale des empereurs byzantins de 867 a 1081* II (« *Le cours de Sorbonne* ») p. 22-23 e *Schlumberger* (G.) *L'épopee byzantine a la fin du dixième siècle*, III Paris 1905 p. 533.

noscenza delle leggi, e confermi la loro capacità di parlare e di scrivere. Colui che osasse iscriversi, in violazione di questa norma, tra gli avvocati o tra i cosidetti tabellarii, non ricavi alcun guadagno dalla sua temerarietà, ma sia cacciato via da lì energicamente, in modo che si renda conto, con la punizione, che non domina più in quel campo la tolleranza, ma che è di nuovo vigente l'antica scrupolosa osservanza delle leggi. Tali cariche non sono un dono della sorte o una preda strappata con la forza, ma un premio della diligenza e della laboriosità... [37] Non dividere quelli che frequentano le lezioni di diritto e non assegnare ad essi i posti in base al censo, ma in base al merito, come si conviene. Accoglierai a frequentare tutti, senza eccezioni ed insegnerai senza mercede e gratuitamente a tutti... [38] Non lasciate, o giovani, consumare la parte più bella della vostra età in occupazioni meno utili o anche in una pigrizia assoluta ed in futilità, ma instaurate tra voi una bella contesa, gareggiando fortemente per acquistare fama nelle leggi, conoscendo il premio e ricevendo una splendida ricompensa. Se, infatti, affrontere lo studio con diligenza e dedicherete tutti voi stessi al perfezionamento di esso, sarete confortati e nutriti da buone speranze che la vostra sollecitudine non sarà vana e senza premio, ma che avrete una vita molto illustre e sarete a capo di molte cariche del nostro impero. È evidente, infatti, che noi ed i nostri successori preferiremo, nell'assegnare le cariche, quelli che avranno acquistato nello studio e nelle leggi fama e gloria e premieremo convenientemente la buona volontà » [39].

Questa rivoluzione sociale, nei limiti in cui tale termine è ammissibile in Bisanzio, doveva secondo il pensiero del Mo-

[37] *Cap.* 19 p. 438 F.
[38] *Cap.* 14 p. 436 F.
[39] *Cap.* 25 p. 442 F.

nomaco mettere un freno alla aristocrazia ed alla burocrazia — fino ad allora caste rigidamente chiuse ed a cui erano riservate tutte le cariche —, creando tra i nuovi ed i vecchi contrasti di interessi, che avrebbero tenuto a bada la tendenza centrifuga di tali forze nei confronti del potere centrale. I nuovi dirigenti, infatti, sia centrali che periferici, sarebbero stati dei tecnici, non più come prima uomini chiamati ai posti di responsabilità solo per il fatto di essere i rappresentanti di determinati interessi di classe, che si servivano del potere solo al fine di condizionare il comportamento dell'imperatore. Queste nuove leve, d'altra parte, saranno strettamente legate all'osservanza delle leggi, la cui interpretazione non dovrà più essere ambigua e, quindi, pronta a servire interessi di parte. In tal modo, Costantino mirava ad impadronirsi del potere civile — senato, amministrazione della giustizia, potere burocratico — da contraporre a quello militare, disorganizzato e messo in disparte, col tacito assento del Patriarcato, a cui egli aveva lasciato ampia libertà nel contrasto col Papato, nocivo all'impero, ma utile all'imperatore, che legava in tal modo a sé il partito ecclesiastico e lo impegnava in una attività a lui personalmente non contraria.

Questo disegno incontrava le simpatie di Giovanni e di tutti gli uomini nuovi, che vedevano in questa politica non gli intenti di Costantino IX, ma la possibilità di realizzare un nuovo stato retto dalla legge, in cui il pericolo della tirannide svanisse sia al livello imperiale sia a quello degli abusi commessi dagli archontes e dai dynasti. Il problema sul tappeto era, come si vede, ancora una volta quello di organizzare uno stato di diritto, in cui l'imperatore non si sovrapponesse alle leggi, ma divenisse il custode di esse e ne garantisse l'efficacia. Non sorprende perciò che, per risolvere questo problema, gli uomini dell'XI secolo si richiamino alla tradizione classica, che costituisce per essi un mezzo per verificare di continuo la va-

lidità delle loro istituzioni e per farle progredire ed adattarle alle nuove esigenze. Appunto per questo, Giovanni ricorre a Dione e si illude al pari di lui e di Plinio [40] di poter porre a guida dello stato le leggi; la fine delle illusioni è dolorosamente espressa nel carme in cui Giovanni lamenta che la malvagità umana abbia sempre impedito alle leggi di salvare l'umanità dalla ingiustizia: « O mondo, o mondo, sede dei mali, ricetto di ogni malvagità, mare pieno di tempestose sciagure, di quanto aiuto eri bisognoso e quanto nei hai avuto, per potere, sia pure tardi, diventare migliore di come eri: ma niente hai accolto che ti potesse dare un migliore stato! O uomini, che invano vi siete tanto affaticati e che tanta cura avete rivolto alla causa umana, affinché potessimo vivere in modo più confacente ad esseri umani: o autori di costituzioni e venerandi legislatori, o concorde consenso di patrii pensieri, o sentenze di filosofi e leggi regali, fatte per punire i malvagi e premiare i buoni, per perseguire il delitto ed assicurare la salvezza, dalle quali ogni cosa è diligentemente prevista, su di voi, a cui niente mancava per raddrizzare le cose di questo mondo, domina, oscurandovi, il tempo. Trovò, infatti, i mortali, stirpe facile a dominarsi; indomabile è, invece, la malvagità, contro cui inefficaci e vane furono tutte le fatiche, che voi in ogni tempo opponeste. La cattiveria per sua natura, infatti, non ha sosta, ma sempre cerca di agire e di non subire. Non è vulnerabile da nessun'arma, non si spaventa delle punizioni previste dalle leggi, non si lascia avviluppare nei lacci delle norme scritte, anzi queste finiscono in un angolo avvolte nell'oscurità, mentre quella audacemente si spinge pronta a tutto sino ai confini

---

[40] Plinio nel *Pan.* (65,1 *nunc primum ... non est princeps supra leges, sed leges supra principem ... ipse te legibus subiecisti ... quas nemo principi scripsit,* cfr. WIRSZUBSKI (Ch.) *Libertas* Bari 1957 p. 249 sgg.) indica come già realizzato ciò che Dione si limitava a teorizzare (cfr. III 25).

della terra. Non conosce stanchezza, non si lascia domare dalle fatiche, è immune da morte, non è consumata dal tempo che, anzi, le dà maggior forza. Piena, infatti, di audacia e tracotanza trascina, dilania e turba la vita. Porta via, travolge e sconvolge ogni cosa; ha una terribile natura, contro cui niente possono gli uomini: la conseguenza di questi spauracchi è la rovina: la fiera, infatti, acquista maggior ferocia, come un leone eccitato da oscuri pungoli.

Quale scampo, dunque, a una sorte ineluttabile? Una sola, come sembra, è la possibilità di liberarsi dal male: rifugiarsi in una vita più semplice: ma, anche lì, ohimé, vane sono le speranze: se, infatti, i semi attuali si estinguono, quali saranno i frutti che verran fuori dai semi di lì? Tu, o Cristo, tu salvami, o Cristo, tu e la tua grazia: infatti, in quale altro luogo vi è posto per me? Quale altra speranza, quale via di salvezza, tranne te, o creatore e salvatore degli inesperti? »[41].

Costantino IX, rafforzata la sua posizione pericolante, mostrò ben presto che la « costituzione » graziosamente concessa, trovava i suoi limiti proprio nella irresponsabilità del suo potere di fronte alla legge.

ROSARIO ANASTASI

---

[41] *Carme* n. 30 L.; per la cronologia di questo carme vedi il mio art. *Il canzoniere di Giovanni di Euchaita* in *Sic. Gymn.* XXII (1969) pp. 131 sg.

PER L'INTERPRETAZIONE DEL « PERCEVAL » DI CHRÉTIEN DE TROYES

Fin dai primi versi « Li contes del Graal »[1] si prospetta al lettore come un'opera altamente impegnata, giacché Chrétien dice che

> ....antant et painne
> a rimoiier le meillor conte......
> qui soit contez an cort real (vv. 62-3 e 65)[2],

vale a dire « s'impegna a scrivere in versi la storia più eccelsa che sia raccontata dinanzi al più qualificato uditorio ». E possiamo essere certi che l'intenzione dell'artista era quella di offrire una storia che affrontasse e sviluppasse uno dei più ardui problemi dello spirito, dato che, come è noto, era solito affidare ai suoi romanzi lo svolgimento di una tesi, in ciò largamente accogliendo la concezione elaborata dalle scuole filoso-

---

[1] Per l'immensa letteratura critica sul « Perceval », sulle sue Continuazioni e sugli altri testi medievali connessi con la leggenda del Graal si consultino il manuale bibliografico di R. BOSSUAT (*Manuel bibliographique de la Littérature française du Moyen Age*, Melun, 1951; *Supplément* (1949-53), 1955; *Second Supplément* (1954-60), 1961), i supplementi bibliografici della « Zeitschrift für romanische Philologie », il « Bulletin Bibliographiques de la Société Internationale Arthurienne » (dal 1948), i « Cahiers de Civilisation medievale - X^{e} - XII^{e} siècles » e « Studi Francesi ».

[2] Per tutte le citazioni mi avvalgo dell'edizione di A. HILKA (*Der Percevalroman* (*Li Contes del Graal*) *von Christian von Troyes...*, Halle, 1932).

fiche del suo tempo, che assegnavano alla poesia una funzione vicina e non dissimile da quella propria della filosofia [3].

Non è però facile ravvisare il « san » celato nella « matiere » del « Perceval »; anzi il poema si è prestato a moltissime interpretazioni tutte quante sostenute con dovizia di argomentazioni, con impegno e acutezza critica [4]. L'incompiutezza del romanzo [5] unitamente all'intento simbolico della sto-

---

[3] A tale proposito cfr. D. W. ROBERTSON, *Some Medieval Literary Terminology with special reference to Chrétien de Troyes*, in « Studies in Philology », XLVIII, 3, 1951, pp. 669-92.

[4] Per rimanere alle più importanti interpretazioni basti ricordare che nel poema si è visto l'applicazione cortese e cristiana di tradizioni e motivi originariamente celtici, la rielaborazione di antichi riti connessi con i culti della vegetazione e della fertilità l'allegorica storia della conversione della Sinagoga alla Chiesa, la rappresentazione della liturgia e della simbologia cristiana o quella di altre istanze religiose e spirituali, l'opposizione della chiesa inglese a quella romana, l'opposizione della carità alla prodezza, oppure la preoccupazione per l'eresia catara e manichea incombente sul mondo cristiano, un romanzo pedagogico e addirittura una specie di « specchio di principe », come anche la rappresentazione simbolica delle vicende storiche dell'Oriente palestinese e bizantino nelle quali ebbe parte Filippo di Fiandra.

[5] Si sa che Chrétien non ebbe modo di portare a termine il suo poema perché, se dobbiamo prestar fede a quanto ci apprende Gerbert de Montreuil nel suo « Perceval » (vv. 7004-7007), fu colto dalla morte. Si conviene generalmente che l'opera di Chrétien sia costituita da 9234 versi (quale cioè appare nell'edizione dello Hilka), giacché dopo questo verso nel ms. A (n. 794 del fondo francese della Biblioteca Nazionale di Parigi), si legge « Explicit Percevaus le viel », e nel ms. B (n. 354 della Biblioteca di Berna) « Explicit le romanz de Perceval ». Tuttavia non sono mancati dubbi sull'unità del romanzo e addirittura sull'unità dell'autore: si è pensato, infatti, che i 9234 versi del « viel Perceval » rappresentino la fusione di due romanzi indipendenti, il « Perceval » e il « Galvano », dovuti entrambi a Chrétien o a Chrétien il primo e ad un suo discepolo e continuatore il secondo. Non è mio intento affrontare nel presente articolo lo spinoso ed importante problema che riservo ad un lavoro più ampio su Chrétien e la sua opera; dichiaro soltanto che l'interpretazione che propongo si fonda anche sulla convinzione che il « Perceval » di Chrétien sia costituito da 9234 versi e che, pertanto, le vicende di Perceval e di Galvano siano parti integranti della stessa opera. Hanno cercato di limitare molto la parte di Chrétien nel « Perceval » G. GROEBER, *Grundriss der romanischen Philologie, Strassburg*, 1902, vol. II, parte I, p. 504 e sgg., Ph. A. BECKER, « Zeitschrift für romanische Philologie », LV, 1935, p. 400 e ss.; E. HOEPFFNER, « Romania », LXV, 1939, pp. 397-413; S. HOFER, *La structure du Conte del Graal examinée à la lumière de l'oeuvre de Chrétien de Troyes*, in *Les Romans du Graal dans la littérature des XII[e] e XIII[e] siècles* Paris, 1956, pp. 15-26; M. DE RIQUER,

ria che chiaramente emerge fin dalla prima lettura [6], il fatto che essa sia associata alla leggenda del Graal che contemporaneamente e successivamente a Chrétien ebbe tanto sucesso e tanta diffusione, il mistero in cui l'autore ha lasciato alcuni elementi fondamentali del racconto, come la lancia che sanguina e il Graal, il richiamo esplicito ad una fonte, al « livre » che il commissionario del poema Filippo di Fiandra gli ha fornito, la lunga dedica dell'opera a questo potente personaggio articolata in termini che non sembrano spiegarsi come semplici adulazioni di un poeta cortigiano, la presenza congiunta di nozioni cristiane e di dati fiabeschi, i principî morali e cavallereschi e di credenze mitiche hanno dato luogo ad un'immane esegesi del testo, che si presenta varia e disuguale. Non è il caso qui di discutere e di analizzare tutte le teorie a cui il « Perceval » ha dato luogo, tanto più che nessuna di esse riesce a strappare un pieno consenso [7]; piuttosto, ravvisando l'esigenza recentemente avvertita [8] di studiare il poema indipendentemente dalle sue continuazioni e dalle altre opere che trattano della leggenda del Graal, mi sembra più lecito sostenere

« Filologia romanza », IV, 1957, pp. 119-47 e « Boletin de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona », XXVII, 1957-58, pp. 279-320; L. Pollmann, *Chrétien de Troyes und der « Conte del Graal »*, Tubingen, 1965. Fra gli altri hanno, più recentemente, difeso l'unità del « Perceval » J. Frappier, « Le Moyen Age », LXIV, 1958, pp. 67-102 e « Romania », LXXXI, 1960, pp. 308-37; F. Lecoy, « Romania », LXXX, 1959, pp. 268-74; E. Köhler, « Zeitschrift für romanische Philologie », LXXV, 1969, pp. 523-39 e poi anche in *Esprit und arkadische Freiheit*, Frankfurt-Bonn, 1966, pp. 104-22; Stanton De V. Offmann, « Romanic Review » LII, 1961, 2, pp. 81-98; H. Hatzfeld, *Deuten Stilelemente in Chréstiens « Perceval » auf ein strukturelle Einheit?* in *Medium Aevum Romanicum - Festschrift für Hans Rheinfelder herausgegeben* von H. Bihler und A. Noyer-Weidner, München, 1963, pp. 104-22.

[6] A provare chiaramente l'intento simbolico e cristiano di tutto il romanzo basterebbero i soli episodi del castello del Graal e dell'eremita.

[7] A mio avviso la tesi più convincente che sia stata formulata, anche se spiega solo in parte il poema, è quella di D. C. Fowler, *Prowess and Charity in the Perceval of Chrétien de Troyes*, Seattle, 1959.

[8] Cfr. M. De Riquer, *La leyenda del Graal y temas épicos medievales*, Madrid, 1968, p. 36.

che nel poema, come nelle più grandi opere della letteratura universale, confluiscono suggestioni e motivi disparati ed eterogenei, istanze molteplici e varie che il grande artista ha ricevuto dalla cultura e dalla civiltà a cui egli appartiene e che ha fuso ed utilizzato nella sua creazione artistica per la rappresentazione di un problema umano e spirituale. Nelle più grandi opere della letteratura universale più lato e complesso è il problema che l'artista sviluppa, più larga è la messe dei motivi e delle suggestioni che egli accoglie e ricrea; e quando poi l'artista ha la ventura di sapere rappresentare ed esprimere sentimenti e problemi, convinzioni ed aspirazioni che sono proprî non solo del suo tempo, ma di tutta l'umanità, allora diviene quasi arbitrario pretendere di spiegare la sua opera in maniera unilaterale. L'universalità dell'opera d'arte sta proprio anche nel fatto che ogni lettore, a qualsiasi luogo ed a qualsiasi civiltà egli appartenga, trova in essa quanto è più congeniale alla propria indole, alla propria cultura ed alla propria sensibilità. Queste considerazioni valgono a dare un giudizio su quelle interpretazioni troppo rigoristiche ed intransigenti e permettono di avanzare una nuova interpretazione del grande poema cristianiano. Ma è doveroso premettere che non si pretende che essa sia l'unica interpretazione valida, ma che il poema, nello stato in cui ci è pervenuto, « permette » l'interpretazione che si vuole proporre.

* * *

Non c'è dubbio che nel pensiero di Chrétien Perceval è un predestinato, a cui è riservato uno straordinario destino: non soltanto diverrà il migliore cavaliere che sia mai esistito perché avrà « la seignorie de tote chevalerie », ma vedrà il Graal e la lancia e, possiamo ben esserne certi, ne svelerà i misteri.

Circa la condizione di « predestinato » propria di Perceval Chrétien non ha ambiguità, ma si pronuncia in maniera chiara ed inequivocabile già al momento della prima venuta dell'eroe alla corte di Artù attraverso le profezie combinate della « Fanciulla che rise » e del buffone:

> . . . Einsi li rois a Keu parloit.
> Et li vaslez, qui s'an aloit,
> a une pucele veüe
> bele et jante, si la salue,
> et ele lui et si li rist
> et an riant itant li dist:
> « Vaslez, se tu viz par aage,
> je pans et croi an mon corage
> qu'an trestot le monde n'avra,
> n'il n'i iert, ne l'an ne li savra
> nul meillor chevalier de toi:
> einsi le pans et cuit et croi ».
> Et la pucele n'avoit ris
> passez avoit anz plus de sis,
> et ce dist ele si an haut,
> que tut l'oïrent. Et Keus saut,
> cui la parole enuia mout,
> si le dona cop si estout
> de la paume an la face tandre
> qu'il la fist a la terre estandre.
> Quant la pucele ferue ot,
> an son retorn trova un sot
> lez une cheminee estant,
> si le bota el feu ardant
> del pié par corroz et par ire
> por ce que li soz soloit dire:
> « Ceste pucele ne rira
> jusque tant que ele verra
> celui qui de chevalerie
> avra tote la seignorie ». (vv. 1033-62)

Inoltre a Perceval, e soltanto a Perceval, è riservato il privilegio di soggiornare al castello del Re Pescatore e di vedere la lancia che sanguina e il Graal, come a lui soltanto è riservata la possibilità di svelare i loro misteri. Si badi che il castello del Graal appare inopinatamente agli occhi di Perceval e poi subito dispare appena egli ne è uscito, e che gli si appalesa in un luogo dove gli altri sanno che non esiste casa alcuna; si pensi alle parole che la cugina dice a Perceval, quando questi la incontra subito dopo essersi allontanato dal Castello del Re Pescatore:

> « Biaus sire . . . . ,
> fet la pucele . . . .
> « mes mout me mervoil de grant fin
> d'une chose que je esgart;
> que l'an porroit, se Deus me gart,
> chevauchier, ce tesmoingne l'an,
> vint et cinc liues an cest san
> tot droit, einsi con vos venez,
> qu'uns osteus n'i seroit trovez
> qui fust ne leaus ne buens ne sainz,
> et vostre chevaus a si plains
> les flans et le poil apleignié:
> qui l'eüst lavé et peigné
> et fet lit d'avainne et de fain
> n'eüst il miauz le vantre plain
> ne n'eüst miauz le poil assis.
> De vos meïsmes m'est avis
> que vos aiiez anuit esté
> bien aeislez et reposé. (vv. 3464-82)

Che Perceval sia un predestinato si può anche dedurre agevolmente da altre circostanze significative. All'inizio del poema si narra che il giovane, allevato dalla madre lontano dalla società nel cuore della « gaste forest », un mattino vede per caso

un gruppo di cavalieri, che dapprima scambia per diavoli e poi per angeli; dalle loro parole poi apprende che sono uomini come lui, ma dalla bellezza delle loro armi e dei loro vestiti comprende anche che essi rappresentano una condizione umana superiore alla sua; e subito brama di divenire come quelli e, implicitamente sentendo che quella condizione gli appartiene di diritto, si informa chi sia e dove stia colui che fa i cavalieri e, saputolo, senza esitazione e senza dilazione decide di recarvisi. L'impulso di Perceval è immediato; rivolto al cavaliere che gli parla, esclama:

> Car fusse je ore autreteus,
> einsi luisanz et einsi fez! (vv. 180-81).

Alla sua convinzione altrettanto immediata di potere pervenire a quella dignità ed alla sua determinazione di raggiungerla fanno da coro le parole della madre, la quale gli dice che sarà senza dubbio creato cavaliere:

> « Vos irois a la cort le roi,
> si li diroiz qu'armes vos doint.
> De contredit n'i avra point,
> qu'il les vos donra, bien le sai . . . .
> Chevaliers seroiz jusqu'a po,
> filz, se Deu plest, et je le lo . . . » (vv. 512-15 e 531-32).

Subito dopo nel romanzo, però, noi assistiamo ad un avvenimento che non può non avere un significato particolare: Perceval non solo desidera da Artù di esser fatto cavaliere, ma esige proprio e solamente quelle armi vermiglie che ha visto addosso ad un cavaliere che era appena uscito dalla reggia e delle quali aveva immediatamente voluto il possesso. Senza neppure prendere in considerazione il fatto che quelle armi appartengono ad un altro, egli decide istantaneamente che deb-

bono essere sue e si determina a chiederle al re e lo fa sapere anche al cavaliere che le porta:

> . . . . « Par foi,
> cez demanderai je le roi:
> s'il les me done, bel m'an iert,
> et dahez et qui autres quiert! » . . .
> Et li chevaliers le retint
> un petit, si le demanda:
> « Ou iras tu, vaslez, di va? »
> « Je vuel », fet il, « a cort aler
> au roi cez armes demander » (vv. 875-78 e 882-86).

Perceval chiede quindi ad Artù di farlo cavaliere e quando questi acconsente e, come più esplicitamente il re avrà modo di dire in un altro passo dell'òpera, vorrebbe fargli apportare delle armi dorate (vv. 4103-06), Perceval dichiara che solo quelle armi vermiglie intende avere:

> « Foi que je doi le Criator »,
> fet li vaslez, « biaus sire rois,
> ne serai chevaliers des mois,
> se chevaliers vermauz ne sui.
> Donez moi les armes celui
> que j'ancontrai defors la porte,
> qui vostre cope d'or an porte » (vv. 994-1000) [9].

Non appena poi sente l'ironica autorizzazione di Keu di andare a prendersele, senza esitazione raggiunge il Cavaliere Vermiglio e con decisione, con tracotanza e con impazienza gli ingiunge di consegnarli le armi che ritiene gli spettino:

> Et li vaslez grant aleüre
> vint vers lui por ses armes prandre . . . .
> Si li cria: « Metez les jus
> les armes, ne les portez plus . . .

---

[9] Cfr. anche i vv. 4107-13.

« Comant, deable, est ce or gas,
dans chevaliers, que vos me feites
qu'ancor n'avez mes armes treites? » . . . .
« Dans chevaliers, car ostez tost
les armes, que je ne vos ost,
que plus ne les vos soferroie.
Bien sachoiz que je vos ferroie,
se plus parler m'an feisiiez » . . . . .
« Feites donc tost », fet li vaslez,
ses me donez sanz nul arest » . . . . (vv. 1076-77, 1083-84,
1090-93, 1097-1101, 1146-47).

E infine, pur essendo inesperto di armi, riesce a uccidere il fortissimo Cavaliere Vermiglio. Ma tutta l'insistenza di Chrétien nel descrivere l'immediata e irriducibile brama di Perceval per le armi vermiglie serve a rappresentare soltanto la semplicioneria e la rozzezza dell'eroe, o piuttosto vuole esprimere che proprio quelle armi spettano di diritto al solo Perceval che per impulso istintivo caparbiamente le reclama, in quanto il loro colore rosso vale a simboleggiare il sangue, la vita e la santità? Certo è che, se le armi non dovessero avere un significato simbolico, l'insistenza di Chrétien nella condotta di Perceval sarebbe esagerata se usata al solo scopo di rappresentarne la rozzezza.

Ma al fine di caratterizzare la condizione di predestinato di Perceval vale ancor meglio e più sicuramente un altro episodio del poema. Quando Perceval giunge nel castello del Graal, mentre s'intrattiene col suo ospite, giunge nella sala un giovinetto, che reca a quest'ultimo da parte della bionda sua nipote una meravigliosa spada che quello dovrà dare a colui che ben se ne saprà servire; il Re Pescatore, senza esitazione, la consegna, come a quello a cui era destinata, a Perceval, che pure da poco e appena conosce:

Que que il parloient einsi
uns vaslez antre par la porte
de la meison et si aporte
une espee a son col pandue,
si l'a au riche home randue ....
Li vaslez qui l'ot aportee
dist: « Sire, la sore pucele,
vostre niece, qui tant est bele,
vos a anvoiié cest presant:
einz ne veïstes mains pesant
del lonc ne del lé que ele a.
Vos le donroiz cui vos pleira;
mes ma dame seroit mout liee,
se ele estoit bien anploiiee
la ou ele sera donee » ....
Tantost li sire an revesti
celui qui leanz ert estranges
de cele espee par les ranges ...
e dist: « Biaus sire, ceste espee
vos fu jugee et destinee,
et je vuel mout que vos aiiez;
mes ceigniez la, si la traiiez » .... (vv. 3130-34, 3144-53, 3158-60 e 3167-70) [10].

[10] La spada che viene consegnata a Perceval dal Re Pescatore, oltre a rimarcare la condizione di predestinato dell'eroe, potrebbe anche celare un significato metaforico, che però non risulta molto evidente, anche perché proprio per questo particolare il testo quale ci è pervenuto si mostra manchevole. Chrétien infatti fa dire dalla cugina a Perceval:

« Mes ou fu cele espee prise
qui vos pant au senetre flanc,
qui onques d'ome ne trest sanc,
n'onques ne fu a besoing treite?
Je sai bien ou ele fu feite,
et si sai bien qui la forja.
Gardez ne vos i fïez ja,
qu'ele vos traïra sanz faille
quant vos vandroiz a la bataille,
car ele volera an pieces ». (vv. 3654-63).

Tuttavia subito dopo Perceval affronterà in battaglia l'Orgoglioso della Landa ed è verosimile che nel combattimento avrà usato la spada del Re Pescatore; ma non vien detto che la spada gli si si spezza, anzi nel romanzo non si parla più di essa. Ma, a

Si potrebbe aggiungere ancora che quando la cugina chiede all'eroe il suo nome, questi, pur non sapendolo, indovina di chiamarsi Perceval:

> « ... Comant avez vos non, amis? »
> Et cil qui son non ne savoit
> devine et dit que il avoit
> Percevaus li Galois a non,
> n'il ne set s'il dist voir ou non:
> mes il dist voir, et si nel sot (vv. 3572-77)[11].

Perceval è, quindi, un predestinato: egli raggiungerà non solo la perfezione terrena, cioè « la seignorie de tote chevalerie », ma conoscerà anche i misteri della divinità, giacché svelerà i misteri del Graal e della lancia che sanguina. Ma bisogna osservare che questo risultato egli lo consegue grazie alla concomitanza di due serie di fattori, cioè grazie al fatto che egli possiede condizioni e qualità naturali convenienti e grazie al fatto che gli si presentano le occasioni favorevoli per realizzare il suo destino. Invero Chrétien, che evidentemente condivide le convinzioni degli uomini del suo tempo, ci fa sapere che Perceval è nato da nobilissimi genitori. La madre stessa informa l'eroe sulle sue origini:

> « ... N'ot chevaliers de si haut pris,
> tant redoté ne tant cremu,
> biaus filz, con vostre pere fu
> an totes les Isles de Mer.

---

parte questa incongruenza che probabilmente deriva dalla mancata revisione dell'opera, la spada donata a Perceval, la quale si spezzerà alla prima occasione in cui verrà usata e che potrà essere rinsaldata solo dal fabbro Trebuchet che l'ha forgiata, potrebbe simboleggiare la forza dello spirito che Perceval acquista, ma della quale non deve ciecamente fidarsi, giacché nella lotta della vita è soggetta ad incrinarsi alla prima esperienza.

[11] Si può anche dire che Perceval indovina il proprio nome quando prende coscienza di sé; infatti, come vedremo, la cugina simboleggia la coscienza di sé che Perceval acquisisce.

De ce vos poez bien vanter
que vos ne deceez de rien
de son lignage ne del mien;
que je sui de chevaliers nee,
des meillors de ceste contree:
es Isles de mer n'ot lignage
meillor del mien an mon aage ... (vv. 416-26) [12].

Ma se Perceval è di nobilissimo lignaggio e, pertanto, ottima è la sua « radice », egli è anche dotato da natura di ottime qualità. Già la nobiltà della sua natura si appalesa chiaramente ad Artù ed ai suoi cavalieri nonostante la rozzezza dei suoi costumi:

Cler et riant furent li oel
an la teste au vaslet sauvage.
Nus qui le voit nel tient a sage;
mes trestuit cil qui le veoient
por bel et por jant le tenoient ... (vv. 974-78).

E Perceval è provvisto di buone disposizioni naturali: infatti s'impegna subito ad ottemperare ai precetti della madre e di Gornemant, mostra un'eccezionale capacità di apprendere immediatamente ad usare le armi [13], riesce in brevissimo tempo, nell'arco di soli venti giorni [14], a migliorare tanto da passare dallo stato di selvaggio a quello di uomo compito e cortese.

---

[12] La madre può ben vantarsi della nobiltà della propria famiglia, giacché ella è sorella del padre del Re Pescatore e del santo eremita.

[13] Impara infatti a maneggiare la lancia e lo scudo a cavallo solo vedendo, e per una volta, l'uso che ne fa Gornemant.

[14] Tenendo anche conto del calendario delle vicende di Perceval stabilito da Martin de Riquer (cfr. *Perceval y Gauvain en « Li Contes del Graal »*, in « Filologia romanza », IV, 1957, pp. 119-47 e, dove la tesi è rivista e perfezionata, *La composición de « Li Contes del Graal » y el « Guiromelant »*, in « Boletin de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona », XXVII, 1957-58, pp. 279-320), dalla partenza dell'eroe dal castello materno fino all'episodio delle tre gocce di sangue sulla neve intercorrono solo venti giorni.

Quando lascia la madre Perceval è ancora un giovane rozzo e grossolano, curante solamente di se stesso e di quanto gli sta a cuore, del tutto sordo e insensibile alle esigenze degli altri, anche delle persone a lui più vicine e care: insensibile alle manifestazioni d'affetto della madre ed alla sua angoscia, non presta attenzione alle parole di lei quando gli parla del padre e dei fratelli e se ne allontana senza volgersi nemmeno a soccorrerla quando quella cade svenuta sul ponte levatoio del castello; nel cammino trova una fanciulla in una tenda e, applicando malamente un precetto materno, la bacia contro la volontà di lei, le toglie con la violenza dal dito un anello e divora con grossolana impudenza il cibo preparato per un altro; giunto alla corte di Artù, urta sgarbatamente col proprio cavallo il re e richiede con tracotanza le armi del Cavaliere Vermiglio. Ma da questo punto incomincia subito e rapida la sua ascesa morale e spirituale: infatti comprende che la fanciulla che rise e il buffone della corte hanno subìto a causa sua un'ingiustizia da parte di Keu e promette di vendicare l'oltraggio; avverte il bisogno di ritornare presso la madre che aveva lasciata svenuta sul ponte del castello e, giunto presso Gornemant, già si comporta come un essere civile, anche se non ha ancora deposto del tutto una certa goffaggine. Quando giunge poi a Belrepaire, pur applicando ancora maldestramente alcuni insegnamenti, si immedesima immediatamente delle condizioni di Blanchefleur, non indugia a soccorrerla, si comporta cavallerescamente verso i nemici vinti ed anche il pensiero della madre si fa più delicato e profondo: non può rimanere a godere delle gioie di Belrepaire se prima non provvederà alla madre, che ha lasciato sola nel cuore della « gaste forest »; se la troverà viva, la porterà con sé a Belrepaire e la farà monacare, se la troverà morta, provvederà con messe e pie donazioni alla sua anima. Lasciato Belrepaire, viaggia col pensiero fisso alla madre, pregando caldamente Dio che gliela faccia trovare

viva e sana e, quando viene ospitato al castello del Graal, il suo atteggiamento verso l'ospite, per il quale ha avuto all'inizio un ingiusto sospetto, subito però represso [15], è delicato e cortese: risponde educatamente e con cortesia al Re Pescatore, che si scusa di non potersi alzare per accoglierlo [16] e, se non chiede notizie del Graal e della lancia, lo fa perché crede di dovere essere discreto verso il suo ospite [17]; inoltre quando, risvegliatosi al mattino seguente, trova il castello deserto, non pensa che i suoi abitanti gli abbiano fatto uno sgarbo lasciandolo solo e cerca di mettersi sulle loro tracce e di raggiungerli. Quando subito dopo incontra la cugina che piange il suo cavaliere ucciso, le chiede la causa della morte dell'amico, le offre il proprio soccorso e la propria compagnia, s'impegna a vendicare la morte del cavaliere, riconosce e proclama la cortese ospitalità di cui è stato fatto segno alla corte del Re Pescatore. A questo punto della sua vicenda si può dire che Perceval ha superato definitivamente l'originario egoismo ed ha acquisito l'amore e la sensibilità verso il prossimo. Se rinunzia di tornare presso la madre, ora che sa che è morta, decide di vendicare la morte dell'amico della cugina. Incontra così di nuovo la fanciulla della tenda e apprende che la triste condizione di quella dipende dal suo cattivo comportamento nel precedente incontro e decide di aiutarla e di riabilitarla. Infatti, quando sopraggiunge l'Orgoglioso della Landa, che lo informa della sua dura determinazione di uccidere il giovane gallese che aveva baciato la sua amica e chiunque a lei si fosse accostato, non esita a dichiararsi colpevole del torto fatto alla fanciulla, proclamando anche l'innocenza di lei. Venuto alle armi con l'Orgoglioso della Landa, lo vince e cavallerescamente lo risparmia, ma gli impone di consegnarsi prigioniero ad Artù, di ria-

[15] Cfr. i vv. 3037-54.
[16] Cfr. i vv. 3110-12.
[17] Cfr. i vv. 3202-12, 3243-53 e 3292-3303.

bilitare l'innocente amica e di restituirla nella precedente dignità e di far conoscere a tutti le esagerate ed irrazionali determinazioni a cui lo aveva portato la sua ingiusta gelosia. Ormai Perceval ha raggiunto non solo la prodezza, anche la saggezza umana e la cortesia: è capace di sentimenti delicatissimi e di atteggiamenti cortesi e raffinati; bastano solo tre gocce di sangue sulla neve per richiamargli il viso dolcissimo della donna amata e per sollevarlo ad un'estatica contemplazione [18]; sa parlare con Galvano con affabile disinvoltura [19] e, quando incontra Ginevra, le si rivolge con consumata cortesia:

> ... et dist: « Deus doint joie et enor
> a la plus bele, a la meillor
> de totes les dames qui soient,
> tesmoing toz les iauz qui la voient
> e toz çaus qui veüe l'ont! » (vv. 4587-91).

[18] Cfr. i vv. 4141-4602. Sull'episodio si vedano: R. R. Bezzola, *Le sens de l'aventure et de l'amour*, Paris, 1947, p. 29; M. De Riquer, *Perceval y las gotas de sangre en la nieve*, in « Revista de Filologia española », XXXIX, 1955, pp. 186-219, saggio ripreso in *La leyenda del Graal y temas épicos medievales*, Madrid, 1968; H. Kolb, *Die Blutestrofenepisode bei Chrétien und Wolfram*, in « Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur », LXXIX, 1957, 2-3, pp. 363-79; E. Köhler, in « Germanisch-romanische Monatesschrift », XL, 1959, pp. 421-25.

[19] Cfr. i vv. 4435-4500 e soprattutto 4482-4500, che qui si riportano:

> « Sire, comant avez vos non? »
> « Percevaus, sire, et vos comant? »
> « Sire, sachiez veraiemant
> que je oi nom an baptestire
> Gauvains ». — « Gauvains? » — « Voire, biaus sire ».
> Percevaus mout s'an esjoï
> et dist: « Sire, bien ai oï
> de vos parler an plusors leus
> et l'acointance de nos deus
> desirroie mout a avoir,
> se il ne vos doit desseoir ».
> « Certes », fet mes sire Gauvains,
> « ele ne me plest mie mains
> qu'ele fet vos, mes plus, ce croi ».
> Et Percevaus respont: « Par foi,
> donc irai je, car il est droiz,
> volantiers la ou vos voldroiz,
> et mout m'an ferai or plus cointes
> de ce que je sui vostre acointes ».

Questa tanto rapida e continua evoluzione di Perceval è dovuta senza dubbio alle sue buone qualità naturali, come pure al fatto che non gli sono mancate le occasioni favorevoli perché quelle potessero manifestarsi e realizzarsi, perchè, cioé, potessero passare dallo stato potenziale allo stato attuale. Infatti possiamo osservare che la storia dell'evoluzione di Perceval comincia in un radioso mattino di primavera, quando il risveglio della natura sollecita il risveglio dello spirito. Ed è opportuno soprattutto ravvisare che l'amore geloso della madre, che lo ha allevato lontano dagli uomini nel cuore della « gaste forest », è valso a permettere che le virtù latenti nel suo animo non venissero contaminate e compromesse fino all'età della ragione dai vizi e dai peccati che rigogliosi germogliano nella società [20]; e bisogna aggiungere che la madre non ha mancato di dare al figlio una sufficiente istruzione religiosa, sebbene gli sia mancata la pratica di essa [21]. Il suo stato di innocenza naturale è però intatto, quando si compie il tempo stabilito per l'inizio della sua spirituale avventura. Da questo momento si pareranno a Perceval in ininterrotta successione le occasioni necessarie per attualizzare le sue virtù potenziali: l'incontro dei cavalieri nel bosco, gli ammaestramenti che la madre gli dà prima della separazione, l'atteggiamento cortese e comprensivo di Artù, gli insegnamenti di Gornemant, l'incontro con Blanchefleur e, su un piano diverso e più elevato, il soggiorno al castello del Re Pescatore, l'incontro con la cugina, l'arrivo alla

---

[20] Significative potrebbero essere anche in tal senso le osservazioni della madre di Perceval nei vv. 427-34.

[21] Sull'educazione religiosa di Perceval di cui si sono occupati pure P. Imbs (*L'élement religieux dans le Conte du Graal de Chrétien de Troyes*, in *Les Romans du Graal*, p. 47, n. 8) e M. Roques (*Le Graal de Chrétien et la Demoiselle au Graal*, in « Romania », LXXVI, 1955, pp. 20-21 e « Romania », LXXXI, 1960, pp. 271-73), credo che abbia espresso un'opinione più convincente O. Jodogne (*Le sens chrétien du jeune Perceval dans le « Conte du Graal »*, in « Les Lettres romanes », XIV, 1960, pp. 111-21).

corte di Artù della Fanciulla Mostruosa, l'incontro coi penitenti e con lo zio eremita. Per il concorso tanto delle sue buone qualità naturali quanto di tutte queste circostanze favorevoli Perceval consegue « la seignorie de tote chevalerie » e potrà svelare i misteri della divinità, vale a dire realizzare ciò per cui è stato predestinato.

Ma, se ben badiamo, Chrétien non ha inteso dire che i risultati a cui Perceval perviene sono soltanto il frutto di una predestinazione, che nell'eroe ha riposto un complesso di virtù ed ha disposto le occasioni idonee perché quelle virtù si possano realizzare; al contrario ha voluto mostrare che il successo di Perceval è dovuto tanto agli effetti della predestinazione, quanto agli effetti della sua buona volontà, del suo libero arbitrio. In tal modo il poema affronta il problema del bene e del male, del peccato e della salvazione e diventa la storia dell'uomo, della sua faticosa evoluzione e della sua ardua conquista di Dio, che si attua attraverso la sua giusta e retta determinazione. A me pare che questo sia il profondo « sen » della grande opera di Chrétien, il quale attraverso le vicende di Perceval e di Galvano ha inteso esporre il suo pensiero sul destino dell'uomo e sul valore della vita.

Prendiamo in esame alcuni versi dell'opera. Perceval sta per lasciare la madre deciso a recarsi da Artù per farsi cavaliere e quella, nell'ansia di ciò che gli potrà capitare, fra l'altro gli dice:

> « . . . n'est mervoille, ce m'est vis,
> s'an ne set ce qu'an n'a apris;
> mes mervoille est quant an n'aprant
> ce que l'an ot et voit sovant » (vv. 523-26).

Quando Gornemant insegna a Perceval l'uso della lancia, dello scudo e del cavallo, gli dice anche:

« Ce qu'an ne set, puet an aprandre
qui i viaut pener et antandre »,
fet li prodon, « biaus amis chiers.
Il covient a toz les mestiers
et painne et cuer et us avoir:
par cez trois puet an tot savoir.
Et quant vos onques nel feïstes
ne autrui feire nel veïstes,
se vos feire ne le savez,
honte ne blasme n'i avrez » (vv. 1463-72).

Quando Artù riprende il comportamento di Keu nei confronti di Perceval esprime la considerazione che

« . . . se li vaslez est nices,
s'est il, espoir, mout jantis hon;
et se ce li vient d'aprison
qu'il et esté a vilain mestre,
ancor puet preuz et sages estre (vv. 1012-16).

Da questi passi si ricava chiaramente e legittimamente che per Chrétien l'uomo non ha colpa delle sue azioni se gli sono mancati gli insegnamenti necessari e se ha ricevuto un'istruzione inadeguata, ma che l'uomo deve porre molta attenzione agli insegnamenti che gli vengono dati ed alle occasioni che gli incorrono, e che sbaglia ed acquista colpa se non sa trarre da quelli un conveniente e giusto profitto, cioè quando applica male o fraintende gli insegnamenti che gli sono stati dati e quando non fa buon uso delle circostanze e dei fatti in cui s'imbatte nel suo cammino.

In coerenza a questi principî noi vediamo che a Perceval vengono dati opportuni insegnamenti prima dalla madre e poi da Gornemant; spetta poi al suo discernimento ed alla sua opportuna meditazione di cogliere lo spirito di quegli insegnamenti, di non fraintenderli e di applicarli rettamente. Ma Per-

ceval sbaglia, e non una volta sola: fraintende ed applica solo esteriormente un precetto materno e si comporta sconvenientemente nei confronti dell'amica dell'Orgoglioso della Landa; applica maldestramente un consiglio di Gornemant e fallisce l'occasione che gli si presenta al castello del Re Pescatore. Si può anzi dire che l'errata applicazione di un precetto morale costituisce non solo un fallo per chi lo compie, ma determina anche il danno degli altri. Infatti l'errata applicazione che Perceval fa dei precetti materni comporta non solo l'immediato oltraggio alla Fanciulla della tenda, ma anche la miseria della sua prossima infelice condizione; l'inopportuna applicazione del saggio consiglio di Gornemant impedirà anche che il Re Pescatore riacquisti la salute e procurerà agli uomini calamità e rovina.

Parimenti vediamo che Perceval cade in colpa anche quando non utilizza opportunamente e giustamente le occasioni che gli vengono offerte per il suo umano progresso, poichè esse, pur dandogli la cognizione di una condizione superiore che deve raggiungere e conquistare, possono suscitare in lui anche la passione sfrenata del contingente, fargli dimenticare i suoi più elementari doveri naturali e, quindi, distoglierlo ed allontanarlo dal suo destino. Infatti Perceval vede nel bosco i cavalieri, scopre così una condizione umana che sente come propria e che deve pertanto raggiungere e si lancia, attratto soprattutto dal decoro esteriore [22], alla sua conquista. Ma, preso dalla nuova passione, dimentica il suo dovere naturale di figlio verso la madre e si macchia di un peccato che contamina la sua purezza e gli impedirà, fino a quando non lo avrà riconosciuto e scontato, di conquistare il divino.

Come si vede, Perceval sbaglia se non fa giusto uso delle occasioni e degli insegnamenti che gli vengono apprestati per il

[22] Cfr. i vv. 129-49.

suo cammino verso la perfezione. In tal caso egli pecca verso gli uomini e verso Dio e il suo peccato può essere meno grave, se determinato da un errore di giudizio, gravissimo se determinato da passione e da egoismo. Infatti il peccato che Perceval compie nei confronti dell'amica dell'Orgoglioso della Landa, in quanto determinato dalla sua ingenuità e dalla stolta applicazione degli insegnamenti materni, non è tanto grave che egli non possa riscattarsene non appena prende coscienza di esso e delle sue conseguenze. È cioè un peccato più lieve nei confronti di quello che egli commette verso la madre, perché questo è determinato dalla passione e dall'egoismo. Questo peccato, che è contrario alla legge naturale, offende Dio ed impedisce a Perceval di conoscerLo e di raggiungerLo. In effetti, quando Perceval viene ospitato nel castello del Re Pescatore, pur trovandosi in presenza del Graal e della lancia, cioè in presenza della divinità, tuttavia non può conoscerla, non può attingerla. La sua bocca rimane chiusa non tanto perchè egli applica male un insegnamento di Gornemant, quanto soprattutto perché il peccato commesso contro la madre glielo impedisce e glielo vieta. Ciò invero gli apprende la cugina:

> « Por le pechié, ce saches tu,
> de ta mere t'est avenu,
> qu'ele est morte de duel de toi . . . » (vv. 3593-95),

e ciò gli ribadisce lo zio eremita:

> . . . « Frere, mout t'a neü
> uns pechiez don tu ne sez mot:
> ce fu li diaus que ta mere ot
> de toi quant tu partis de li;
> que pasmee a terre cheï
> au chief del pont devant la porte
> e de cest duel fu ele morte.

Por le pechié que tu an as
t'avint que tu ne demandas
de la lance ne del Graal . . .
Pechiez la langue te trancha
quant le fer qui ainz n'estancha
de seignier devant toi veïs,
ne la reison n'an anqueïs . . . (vv. 6392-6401 e 6409-12).

Quello di Perceval verso la madre è un peccato gravissimo, che gli sottrae il raggiungimento del divino. Ed è anche in ragione di ciò che Perceval, quando avverte la sua colpa dalle parole della cugina, non pensa neppure di rifare la breve strada che lo separa dal castello del Graal che da poco ha lasciato.

Entriamo così nella parte più delicata del racconto. Se, come è legittimo ritenere, nelle vicende di Perceval Chrétien ha voluto rappresentare le vicende dell'uomo nel suo cammino verso la perfezione e verso Dio, se nel castello del Re Pescatore, nel Graal e nella lancia ha voluto indicare la presenza della divinità che l'uomo incontra nel suo cammino quando meno se lo aspetta e dove meno lo ritiene [23], è lecito rilevare che Chrétien ha inteso anche sviluppare due concetti fondamentali: che Dio, il quale « est charitez » (v. 48), si appalesa all'uomo solo quando il cuore di questo si apre alla carità e che Dio non abbandona l'uomo nel peccato.

Infatti abbiamo già avuto modo di vedere che Perceval, pur essendo un predestinato, tuttavia nella prima parte della sua vicenda si macchia di peccato perché sostanzialmente agisce da egoista. L'egoismo obnubila la sua mente, vanifica le sue buone intenzioni, sciupa e invilisce le sue azioni. Ma abbiamo anche

[23] Si ricordi che Perceval, lasciato Belrepaire, intende tornare dalla madre e cammina pregando caldamente Dio di fargliela ritrovare viva e sana; perviene per caso ad un fiume profondo e inaspettatamente vede il Re Pescatore che lo invita nella sua casa; il castello poi gli si para dinanzi all'improvviso in un luogo dove gli uomini ignorano che esiste alcuna abitazione.

rilevato che si tratta di una condizione transitoria che viene presto superata non appena Perceval ha raggiunto lo scopo immediato che si era prefisso. Subito dopo avere conquistato le armi vermiglie, Perceval esce dal suo cieco egoismo e presta attenzione ai suoi simili. Il suo cuore si apre alla carità e questo sentimento gli fornisce la chiave per interpretare più rettamente gli insegnamenti che gli vengono dati e per trarre più largo profitto dagli avvenimenti che lo coinvolgono. L'egoismo in cui l'aveva chiuso la sua nuova passione non gli aveva permesso di comprendere e di apprezzare l'esempio altissimo di amore che con i suoi atti e le sue parole gli aveva offerto la madre, come pure non gli aveva permesso di ravvisare che nei consigli materni erano inglobati anche precetti di carità. Ma questi precetti di carità, quando gli verranno nuovamente elargiti negli insegnamenti di Gornemant, verranno adeguatamente colti da Perceval, perché egli ha superato l'egoismo e si è aperto alla carità. Infatti Gornemant gli rinnova l'insegnamento di prestare generoso aiuto alle donne in difficoltà, e Perceval subito dopo offre senza esitazione il proprio aiuto a Blanchefleur; Gornemant gli insegna a risparmiare il nemico vinto, e Perceval risparmia Anguingueron e Clamadeu. Ma, si badi, Perceval non soltanto risparmia i due nemici che gli chiedono mercè, ma, acconsentendo a non inviarli prigionieri da Gornemant e da Blanchefleur, mostra di curarsi anche della loro futura sicurezza. Gornemant gli ha dato un insegnamento di magnanimità, Perceval, dovendo applicare la lezione, non solo mostra di averla imparata, ma dà anche prova di carità. Ed è carità il sentimento che gli fa differire le gioie e gli agi di Belrepaire e lo spinge verso la madre lontana. Ed è proprio allora che il divino gli si appalesa.

E veniamo al secondo concetto. Se l'uomo in stato di peccato non può attingere Dio, questi tuttavia gli appresta i mezzi per la sua redenzione. Infatti Perceval, quando al mattino trova il castello del Graal deserto e ne esce, trova tuttavia delle tracce,

che crede lo portino ai suoi ospiti. Sono tracce fresche, ed egli le segue speranzoso; ma esse lo portano alla cugina, che piange e tiene in grembo un cavaliere a cui è stata recisa la testa:

Et il dormi jusqu'au matin
que l'aube del jorn fu crevee
et la meisniee fu levee;
mes il ne vit leanz nelui
quant il guarda anviron lui ...
Et panse que an la forest
s'an soient li vaslet alé,
por le pont qu'il voit avalé ...
N'a cure de plus arester,
einz dist qu'apres aus s'an iroit
savoir se nus d'aus li diroit
de la lance por qu'ele sainne,
s'il puet estre por nule painne,
et del Graal ou l'an le porte ...
Et il vers la forest s'aquiaut,
si antre au un santier et trueve
qui'l i ot une trace nueve
de chevaus qui alé estoient.
« De ça », fet il, « cuit je qu'il soient
alé cil cui je querant vois ».
Lors s'esleisse parmi le bois
tant come cele trace li dure,
tant que il vit par avanture
une pucele soz un chesne,
qui crie et plore et se desresne
come cheitive, doloreuse ...
Einsi cele son duel menoit
d'un chevalier qu'ele tenoit,
qui avoit tranchiee la teste ... (vv. 3356-60, 3392-94,
3422-33 e 3453-55).

Perceval le si avvicina e le chiede chi le abbia ucciso il cavaliere che tiene in grembo; quella gli risponde che glielo ha ucciso un

altro cavaliere proprio quella mattina e, senza dargli altri particolari, subito gli chiede da qual luogo venga, giacché le sembra strano che tanto lui che il suo cavallo mostrano di aver fatto poca strada mentre per venticinque leghe da dove essi vengono non le risulta che vi sia abitazione alcuna:

Jusque devant li ne s'areste
li vaslez quant il l'ot veüe.
Quant il vint pres, si la salue,
et ele lui, le chief beissié.
ne por ce n'a son duel leissié.
Et li vaslez li a anquis:
« Dameisele, qui a ocis
cel chevalier qui sor vos gist? »
« Biaus sire, uns chevaliers l'ocist »,
fet la pucele, « hui cest matin;
mes mout me mervoil de grant fin
d'une chose que je esgart;
que l'an porroit, se Deus me gart,
chevauchier, ce tesmoingne l'an
vint et cinc liues an cest san
tot droit, einsi con vos venez,
qu'uns osteus ni seroit trovez
qui fust ne leaus ne buens ne sains,
et vostre chevaus a si plains
les flans et le poil apleignié . . .
De vos meïsmes m'est avis
que vos aiiez anuit esté
bien aeisiez et reposé » (vv. 3456-75 e 3480-82).

Perceval le dice di aver ricevuto nella notte precedente la più larga ospitalità possibile e quella allora gli fa sapere che è stato ospitato dal Re Pescatore e gli chiede se ha visto il Graal e la lancia e se ha domandato a chi quello veniva servito e perché quella sanguina. Avendole Perceval risposto che non aveva ri-

volto quelle domande, la giovinetta gli chiede il nome e, saputolo, gli dice:

« Tes non es changiez, biaus amis ».
« Comant? » — « Percevaus li cheitis!
Ha! Percevaus maleüreus,
con fus or mesaventureus
quant tu tot ce n'as demandé! » . . . (vv. 3581-85);

e aggiunge:

« Por le pechié, ce saches tu,
de ta mere t'est avenu;
qu'ele est morte de duel de toi . . . » (vv. 3593-95).

Poi lo informa di essere sua cugina germana e della morte di sua madre. Perceval allora le offre la sua compagnia e s'impegna di vendicare la morte del cavaliere, ma quella rifiuta di seguirlo prima di aver dato sepoltura all'amico morto e gli indica la strada per dove si è allontanato il suo uccisore:

« Je te conois miauz que tu moi,
que tu ne sez qui je me sui:
ansamble o toi norrie fui
chiés ta mere mout lonc termine.
Je sui ta germainne cosine,
et tu es mes cosins germains,
ne ne me poise mie mains
de ce qu'einsi t'est mescheü
que tu n'as del Graal seü
qu'an an fet et cui an le porte
que de ta mere qui est morte
ne qu'il fet de cest chevalier
que j'amoie et tenoie chier . . .
. . . « Biaus amis, a nul fuer
ansamble o vos ne m'an iroie,
ne de lui ne me partiroie
tant que je l'eüsse anterré.

Vos tandroiz cest chemin ferré,
se vos me creez, de ça;
que par cest santier s'an ala
li chevaliers fel et estouz,
qui m'a ocis mon ami douz...» (vv. 3596-3608 e 3640-48).

A me sembra chiara la simbologia delle tracce e di tutto l'episodio della cugina. Se la divinità non si è fatta raggiungere, essa ha però apprestato a Perceval peccatore gli strumenti del suo riscatto e lo ha messo sulla giusta via: le fresche tracce lo menano alla cugina, la quale rappresenta chiaramente la coscienza che appalesa all'eroe i suoi falli e rifiuta di seguirlo se prima non avrà dato sepoltura all'amico morto, vale a dire se prima non sarà stato cancellato l'effetto del peccato che determina la morte dell'anima. Il richiamo della coscienza, che avverte l'uomo della colpa e delle conseguenze che essa gli determina nei confronti della divinità, non è mai fin dall'inizio netto e preciso; ed è per questa ragione che le parole della cugina non sono chiare, come bene ha rilevato il Pollmann [24], e Perceval non riesce a coglierle in tutta la loro portata e, pertanto, il suo peccato non gli si appalesa subito in tutta la sua pienezza. Il richiamo della coscienza dà invece l'avvio ad un processo spirituale, che si sviluppa per gradi attraverso la revisione e la meditazione delle proprie azioni. La coscienza mette l'uomo sulla via della sua riabilitazione (la cugina indica a Perceval la via per cui si è allontanato l'uccisore del suo amico), e, se le sue indicazioni non vengono disprezzate (*se vos me creez*), l'uomo ne ricava risultati proficui. Infatti le indicazioni della coscienza portano l'uomo alla revisione ed alla meditazione delle sue azioni passate, per cui egli può riscattarsi presto dalle sue colpe più lievi, dai peccati determinati dalla sua sconsideratezza,

[24] *Chrétien de Troyes und der « Conte del Graal »*, Tubingen, 1965, pp. 37-38.

può redimersi dai suoi falli verso il prossimo e raggiungere così la perfezione terrena. Infatti, subito dopo l'incontro con la cugina e seguendo le indicazioni che quella gli ha dato, Perceval può pienamente riscattare il suo fallo verso l'amica dell'Orgoglioso della Landa, può imporre e ristabilire la giustizia nei rapporti umani (ordina infatti all'Orgoglioso della Landa di restituire all'amica la stima e l'affetto e di riabilitarla e di riportarla nella sua precedente dignità e decoro) e viene in seguito accolto e festeggiato alla corte di Artù come prode e perfetto cavaliere.

Ma se l'uomo, seguendo rettamente i suggerimenti della propria coscienza, riesce presto a cancellare e a riscattare le sue colpe verso la società, ha però bisogno di un certo lasso di tempo per comprendere gli effetti più gravi e più tremendi del proprio peccato: la perdita della divinità, cioè del bene supremo. Ma quel momento giunge per colui che si è messo sul « chemin ferré » indicatogli dalla coscienza, ed allora il peccato gli si presenta alla mente in tutta la sua orrenda bruttezza. Infatti, dopo quattro giorni dall'incontro della cugina, mentre Perceval assapora le gioie della gloria terrena alla corte di Artù, ecco che il suo peccato gli si presenta nell'orrore della sua bruttezza e nelle estreme e fatali sue conseguenze: gli appare la Fanciulla Mostruosa, che con estrema durezza gli rinfaccia di non aver chiesto notizie del Graal e della lancia, cioè di non avere potuto attingere la divinità. Ed è significativo che la Fanciulla Mostruosa, che mostra a Perceval il suo fallimento nell'acquisizione della divinità, gli si presenta proprio quando l'eroe gode del riconoscimento delle sue qualità e dei suoi meriti umani:

Et la reïne li respont:
« et vos soiiez li bien trovez
come chevaliers esprovez
de haute proësce et de bele! » . . .
Granz fu la joie que li rois
fist de Perceval le Galois

et la reïne et li baron,
qu'il l'an mainnent a Carlion;
que la nuit retorné i sont,
et tote nuit grant joie font,
et l'andemain autel refirent
jusqu'au tierz jor que il i virent
une dameisele qui vint
sor une fauve mule et tint
an sa main destre une escorgiee.
La dameisele estoit treciee
a deus treces tortes et noires;
et se les paroles sont voires
teus con li livres les devise
onques riens si leide a devise
ne fu neïs dedanz anfer...
Le roi et les barons salue
toz ansamble comunemant
fors que Perceval solemant,
et dist desor la mule fauve:
« Ha! Percevaus, Fortune est chauve
derriers et devant chevelue.
Maudahez et qui te salue
et qui nul bien t'ore ne prie!
Que tu ne la retenis mie
Fortune quant tu l'ancontras!
Chiés le Roi Pescheor antras,
si veïs la lance qui sainne;
et si te fu lors si grant painne
d'ovrir ta boche et de parler
que tu ne poïs demander
por quoi cele gote de sanc
saut par la pointe del fer blanc,
et del Graal que tu veïs
ne demandas ne n'anqueïs
quel riche home l'an an servoit.
Mout est maleüreus qui voit
si bel tans que plus ne covaingne,
s'atant ancor que plus biaus vaingne.

Ce es tu, li maleüreus,
qui veïs qu'il fu tans et leus
de parler, et si te teüs.
Assez grant leisir an eüs;
an mal eür tant te teüsses ... » (vv. 4592-95, 4603-19
e 4642-69).

Ma quando all'uomo si appalesa il peccato in tutta la sua bruttezza, questo può o fargli avvertire la perdita della divinità o indurlo a perseguire nella via della vana gloria terrena. Ed è per ciò che la Fanciulla Mostruosa, subito dopo avere parlato a Perceval, indica a tutti i presenti senza distinzione alcune avventure che potranno ad essi arrecare grande gloria:

Pui dist la dameisele au roi:
« Rois, je m'an vois, ne vos enuit,
qu'il me covient ancore anuit
mon ostel prandre loing de ci.
Ne sai se vos avez oï
del Chastel Orguelleus parler;
mes anuit m'i covient aler.
El chastel chevaliers de pris
a cinc çanz et sissante et sis;
et sachiez qu'il n'i a celui
qui n'et s'amie avueques lui,
jantil fame, cortoise et bele.
Por ce vos an di la novele
que la ne faut nus qui i aille
qu'il n'i truisse joste ou bataille;
qui viaut feire chevalerie,
se la la quiert, n'i faudra mie.
Mes qui voldroit le pris avoir
de tot le mont, je cuit savoir
le leu et la piece de terre
ou l'an le porroit miauz conquerre,
se il estoit qui l'osast feire:

au pui qui est soz Montescleire
a une dameisele assise.
Mout grant enor avroit conquise
qui le siege an porroit oster
et la pucele delivrer,
si avroit totes les loanges,
et l'Espee as Estranges Ranges
porroit çaindre tot a seür
cui Deus donroit si buen eür » (vv. 4684-4714).

L'uomo viene posto così di fronte ad una scelta suprema, che sarà determinante del suo futuro destino: il suo libero arbitrio deve scegliere tra Dio e la gloria del mondo, tra la via dello spirito e la via degli effimeri piaceri terreni, che pur si conquistano al prezzo di duri travagli. Di fronte alle amare parole ed alle lusinghe della Fanciulla Mostruosa la scelta di Perceval e degli altri cavalieri di Artù e soprattutto di Galvano è diversa e decisa: Perceval sceglie Dio, Galvano sceglie la gloria del mondo. Da questo momento le loro vie, che si sono incontrate quando Perceval ha raggiunto la pienezza della prodezza e della cortesia, si disgiungono e seguono indirizzi opposti e contrastanti, che potreranno i due personaggi a destini diversi. Ed è in ragione di ciò che da questo momento Chrétien imprende a narrare congiuntamente e parallelamente le tanto tra loro diverse vicende dei due personaggi.

Tralasciamo l'esame delle avventure di Galvano, personaggio tutto proteso verso l'effimera gioia della gloria terrena, ma del tutto insensibile nei confronti del sovrannaturale e sordo a qualsiasi sollecitazione ad esso (in tal senso può più opportunamente spiegarsi l'episodio del valvassore ad Escavalon che vorrebbe impegnarlo nella ricerca della lancia, impresa che però Galvano accetta senza entusiasmo e senza convinzione), e seguiamo invece gli sviluppi della scelta che Perceval ha operato. Perceval dalle parole della Fanciulla Mostruosa si determina

fermamente alla ricerca della conoscenza della divinità, ricerca nella quale ha fallito. S'impegna quindi nelle imprese più disperate e terribili; ma i suoi sforzi sono vani, anzi maggiormente lo allontanano da Dio fino a quando non avrà cancellato il suo peccato nell'unico modo possibile. Il peccato infatti determina l'indurimento del cuore che allontana l'uomo da Dio e gli fa perdere persino la coscienza di se stesso e dello svolgersi dei fatti e del tempo. Questa condizione spirituale è perfettamente resa da Chrétien nei versi in cui Perceval esprime la sua ferma decisione e in quelli che precedono il suo incontro coi penitenti. Leggiamo infatti:

La dameisele a tant se tot,
qui bien ot dit ce que li plot,
si s'an parti sanz dire plus...
Et Percevaus redit tot el:
qu'il ne girra an un ostel
deus nuiz an trestot son aage,
ne n'orra d'estrange passage
noveles que passer n'i aille
ne de chevalier qui miauz vaille
qu'autres chevaliers ne que dui
qu'il ne s'aille conbatre a lui
tant que il del Graal savra
cui l'an an sert, et qu'il avra
la lance qui sainne trovee
et que la veritez provee
li iert dite por qu'ele sainne;
ja nel leirra por nule painne...
Percevaus, ce conte l'estoire,
a si perdue la memoire
que de Deu ne li sovient mes:
cinc foiz passa avris et mes,
ce sont cinc an trestuit antier,
einz qu'il antrast an mostier,
ne Deu ne sa croiz n'aora.

Tot einsi cinc ans demora,
ne por ce ne leissa il mie
a requerre chevalerie
et les estranges avantures,
les felenesses et les dures,
aloit querant et s'an trova
tant que mout bien s'i esprova,
n'onques n'aprist chose si grief
dont il ne venist bien a chief.
Sissante chevaliers de pris
a la cort le roi Artu pris
dedanz les cinc anz anvea.
Einsi les cinc anz amplea
qu'onques de Deu ne li sovint.
Au chief des cinc anz li avint
que il par un desert aloit
cheminant, si come il soloit,
de totes ses armes armez,
s'a trois chevaliers ancontrez
et avuec dames jusqu'a dis . . .
Et cil qui n'avoit nul espans
de jor ne d'ore ne de tans
tant avoit an son cuer ennui,
respont . . . . . (vv. 4715-17, 4727-40, 6217-43 e 6261-64).

Nei versi 6217-43 non è lecito a mio avviso scorgere un'interpolazione dovuta ad un autore diverso; al contrario essi descrivono perfettamente gli effetti del peccato che vanifica ogni sforzo di Perceval inteso al raggiungimento della divinità, e preparano convenientemente alle vicende successive dell'eroe, nelle quali Chrétien chiaramente svela il significato riposto nel Graal e nella lancia e nella ricerca delle verità in essi celate. Se tutti i versi, come io ritengo, appartengono a Chrétien, il suo racconto acquista in profondità e in pienezza di significato. Infatti dal racconto quale la tradizione manoscritta ci ha conservato solo con lievi alterazioni, si può lecitamente ricavare che Chré-

tien ha inteso dire che non solo il peccato determina l'indurimento del cuore, allontana sempre più l'uomo da Dio rendendo vani i suoi sforzi per raggiungerLo, ma anche che Dio non abbandona il peccatore che pur vuole raggiungerLo e gli appresta i mezzi opportuni, che però quello deve giustamente intendere e appropriatamente sfruttare. Infatti Perceval, nel suo vano lottare, dopo cinque anni si ritrova solo e sperduto; ma ecco che, nel giorno del venerdì santo, un gruppo di penitenti gli richiama alla mente Dio e gli indica il modo di riaverlo, cioè non con la presunzione, ma con il pentimento e la penitenza. Perceval non è sordo a questa estrema sollecitazione e le lacrime del pentimento, che è contrizione del cuore, abbondanti bagnano il suo viso; irrefrenabile sente allora il bisogno di confessarsi, il bisogno, cioè, di riconoscere dinanzi a Dio le sue colpe e di liberarsi di esse, e corre verso l'eremita e la cappella vicina:

Au chief des cinc anz li avint
que li par un desert aloit
cheminant, si come il soloit,
de totes ses armes armez,
s'a trois chevaliers ancontres
et avuec dames jusqu'a dis,
lor chiés an lor chaperons mis,
et s'aloient trestuit a pié
et en langes et deschaucié.
De celui qui armez venoit
et la lance et l'escu tenoit
se mervoillent mout les dames,
que por sauvemant de lor ames
lor penitance a pié fesoient
por les pechiez que fez avoient.
Et li uns des trois chevaliers
l'areste et dit: « Biaus sire chiers,
don ne creez vos Jesucrist,
qui la novele loi escrist,
si la dona as crestiiens? . . .

C'est li vandredis aorez,
li jorz que l'an doit aorer
la croiz et ses pechiez plorer . . .
« Et don venez vos ore einsi? »
fet Percevaus. — « Sire, de ci,
d'un buen home, d'un saint hermite,
qui an ceste forest abite,
n'il ne vit, tant par est sainz hon,
se de la gloire del ciel non ».
« Por Deu, seignor, la que feïstes?
Que demandastes, que queïstes? »
« Quoi, sire? », fet une des dames,
« de noz pechiez i demandames
consoil et confesse i preïmes,
la plus grant besoigne i feïmes
que nus chestiiens puisse feire
qui voelle a Damedeu retreire ».
Ce que Percevaus oï ot
le fist plorer, et si li plot
que au saint home alast parler . . .
Et Percevaus el santier antre,
qui sospire del cuer del vantre
por ce que mesfez se santoit
vers Deu, don mout se repantoit.
Plorant s'an vet vers le boschage . . . (vv. 6238-57, 6266-68, 6301-17 e 6333-37).

Giunto nella cappella, chiede soccorso al santo eremita, il quale, dopo che Perceval si è confessato, nell'affetto e nella dolcezza di cui il penitente ha bisogno, gli spiega il peccato e i suoi effetti nei confronti di Dio, glielo rimette e gli indica il modo di espiarlo e di cancellarlo. Al sincero pentimento che cancella il peccato ed alla penitenza di esso, segue la riconciliazione con Dio: il romito dà a Perceval la comunione e l'inizia ai misteri della divinità, dei quali in seguito egli potrà avere piena conoscenza; e gli insegna anche un'orazione segreta, che dà a tutto

l'episodio il carattere di una vera e propria iniziazione [25].

Anche se Chrétien non ha potuto condurre a fine il racconto delle vicende di Perceval e di Galvano, tuttavia da quanto ha scritto del suo poema ci è possibile attingere il profondo concetto che tutto lo ispira. Il poema dopo quanto abbiamo visto non è soltanto la storia dell'educazione morale cavalleresca e religiosa di un uomo, ma vuole essere soprattutto la rappresentazione del difficile e faticoso cammino dell'uomo verso la perfezione terrena e verso la divinità, che è l'obiettivo finale della sua esistenza.

BRUNO PANVINI

[25] M. de Riquer (*La leyenda del Graal cit.*, p. 42) dice: « El ermitaño le enseña « al oído » (« dedanz l'oreille ») la oración de los nombres de Nuestro Señor .... Se trata, sin duda alguna, de una de las muchas manifestaciones de lo expuesto por Dionisio Areopagida en su tratado *De Divinis Nominibus*, tan divulgado, comentado e imitado (por ejemplo, en las *Etimologias* de San Isidoro, VII, 2; y recuerdense *Los cent noms de Deu* de Ramon Llull); pero el modo un tanto misterioso que emplea el ermitaño al confiar esta oración a Perceval parece dar a entender que lo ha iniciado en algo recondito, si bien dentro del mas estricto y normal espiritu cristiano ».

CONTRIBUTI E DOCUMENTI

PANKARPEIA DI EPIGRAFIA LATINA

Il recente libro di H. Solin [1], benevolmente accolto dalla critica [2], anche a me è parso assai meritevole, oltre che utile per introdurre nello studio dei graffiti, un difficile ramo della epigrafia latina. All'uopo è stato da me utilizzato per alcune esercitazioni di seminario nel marzo del 1969 all'Università di Catania, durante le quali ho formulato parte delle osservazioni qui avanzate, che non vogliono togliere meriti all'opera del giovane studioso finlandese.

Avanzo anzitutto le mie riserve circa la destinazione dell'edificio, nelle cui stanze, sulle pareti, sono stati letti i graffiti: non credo che esso possa essere stato il *paedagogium* degli schiavi imperiali! Esisteva, infatti, quello ben attestato sul Celio, nell'*Africae caput* [3], il quale anche a me pare ne escluda un secondo nel palazzo del Palatino. La formula *exit de paedagogio* [4], la quale ha suggerito l'identificazione vulgata, va intesa come appellativo, quasi corrispondente al tardo *paedagogianus*, diremo « ex-allievo della scuola dei paggi imperiali ». Ad esempio il graffito 70 (p. 120), *Corinthus / exit de paedagogio*, al pari di tanti altri, vuole essere una « presentazione » in chiave di ironia o di esaltazione: Corinto è uno schiavo istruito, ben qualificato, il quale esce dalla scuola, la quale deve pertanto essere diversa dal locale, in cui lo stesso appose il graffito.

La sigla *v.d.n.*, la quale si incontra almeno 11 volte, è stata risolta in *verna domini nostri*: a mio avviso senza ragioni decisive. Anzitutto

---

1 *Graffiti del Palatino*, I. *Paedagogium*, Helsinki 1966 (Acta Inst. Romani Finlandiae, III).

2 Cfr. J. O. Tjaeder, in *Gnomon*, 1968, pp. 476-80; e altre segnalazioni in *Arch. Class.*, 1967, pp. 403-5; *Rev. Belg. Phil.*, 1967, p. 1364.

3 De Ruggiero, *Diz. epigr.*, I, p. 350 e anche P. E. Arias, in *Nat. Scavi*, 1939, pp. 86-7.

4 Solin, pp. 72-77.

verna, scritto per intero nei graffiti 61, 65, 123, non risulta altronde abbreviato in *v.* per schiavi imperiali [5]. Io credo che l'impiego della sigla sia stata necessaria cautela, poichè vi era implicata la persona dell'imperatore (*d. n.*, di indubbio scioglimento) dopo una qualificazione non troppo innocente, quale io sospetto fosse espressa in *v.*, per la cui interpretazione penserei a *verres* (porco) o anche a *voluptas* (delizia, amasio). Si consideri il gr. 318, *Januarius v. qui et anasyro*(*m*)*enos* (J. porco che anche si spoglia) e il gr. 326, *Secundinus v.d.n. qui et luxur*(*ios*)*us* (così proporrei al posto di *Luxurus*). Nell'ambiente degli schiavi maschi le allusioni al sesso e le scurrilità non dovevano essere fuori luogo. Comunque, gli autori dei graffiti del genere dovevano essere schiavi maldicenti, compagni di quelli menzionati negli stessi.

In questo edificio, che per la decorazione pare sia stato originariamente un quartiere nobile della *domus* imperiale, solo più tardi (forse sotto Elagabalo) adibito ad alloggio servile o ai servizi, lasciarono segni dei loro sfoghi gli schiavi, che vi si muovevano. Uno di essi, adibito come *vestiarius* della regia, aveva la memoria debole, onde incise su una parete il graffito 301, con una lista di vesti preziose, tra cui una *dalmatica m*[*ilesia*]; altri potevano entusiasmarsi per gli spettacoli gladiatori e circensi o azzardare qualche allusione irriverente nei riguardi dell'imperatore.

Questi graffiti vanno, infatti, esaminati soprattutto con interesse sociologico, rivelandoci, oltre che la origine (attraverso la onomastica) di schiavi imperiali, qualcosa della loro mentalità e della loro vita.

All'uopo presento alcune osservazioni e propongo qualche lettura e interpretazione diverse da quelle del Solin.

Il gr. 81 a mio avviso va sciolto: *felavit Eutyches*, cioè *fellavit* [6]; il gr. 82, posto subito sotto, suona *culus*; nel gr. 335 leggerei (ho fatto l'amore con) — —]*one pelice, VI idus Feb*(*ruarias*), in cui va ritrovato l'ablativo di *paelex* / *pelex* / *pellex* (concubina), e non *felice*.

Proporrei, inoltre, per il gr. 88 *favete* [— —], per il gr. 91 *Faustus* (cfr. gr. 334), per il gr. 105 *M*(*arcus*) *Onust*[*us?*], per il gr. 108 *Marcus* oppure *moecus* (per *moechus*?), per il gr. 130 *Maianus*, per il 137 semplicemente *palla* (e non *Pallans*). Leggerei nel gr. 252 solo *Acis*

[5] P. R. WEARER, in *Class. Quart.*, 1964, p. 138: « *v*(*erna*) perhaps does not occur at all for imperial slaves ».

[6] TLL, VI 1, cc. 455-6.

— e non *Acis(clus)*, nonostante il gr. 263 — quale forma grecanica di *Acius/Accius* (così nel gr. 259 *Julis*), nel gr. 263 ʽΡώμη, nel gr. 258 forse ʽΗδῦ — — ἔρωτο(ς). Nel gr. 298 i due cavalli della fazione azzurra recano nomi greci, Πιθόλαος (di tipo eroico) e Δίγονος (il gemello)[7] e il *Gordius* del gr. 302 è verosimilmente, come ha lumeggiato il Solin, l'omonimo auriga favorito di Elagabalo (SHA, *v. Hel.*, 6, 3; 12, 1; 15, 2). Il gr. 303 costituisce una acclamazione circense con i nomi dei due aurighi al nominativo. Il gr. 304, didascalia delle figure di due gladiatori in lotta, a mio giudizio, va sciolto *Antigonus/lib(eratus) MMCXII(?)* // *Superbus lib(eratus) I*: in questo caso *liberatus* corrisponde al greco λειπόμενος, sulla cui accezione di « vinto » si è soffermato L. Robert [8]. Al contrario il gladiatore del gr. 277 è definito ἀνείκητος (*invictus*) ᾽Αχιλλεύς. Scioglierei il gr. 362 (cfr. la Tav. XXVIII) semplicemente: [— —] *atus Aug(usti) lib(ertus) proc(urator)* / [— — ? *l*]*atuit domu* (cioè *domi*), *sig(navit) d(ie) L(unae) Bucco s(ervus)* [9].

Per ultimo richiamo l'attenzione sul gr. 250, il quale consiste nel disegno di due piedi, di cui uno più arretrato, dentro il quale si legge: βουπατη τοῦ / βασιλέος. Eliminando l'itacismo leggerei al principio βουπάτ(οι), un neologismo, composto di βοῦς e πάτος [10], un termine estemporaneo concepibile in un ambiente bilingue, che tradurrei « vestigia da bue ». Uno schiavo avrebbe audacemente messo in caricatura il modo di gettare i passi, come di un bue, dell'imperatore. Tanta irriverenza non deve sorprendere: mi viene per caso di ricordare quanto si legge negli SHA, *v. Macrini*, 13, 3 : ... *servi illum* (l'imperatore) *sui non Macrinum dicerent, sed Macellinum* ... ». L'imperatore veniva giudicato, e non certo benevolmente, dagli schiavi che lo frequentavano giornalmente, specie uno del tipo di Elagabalo, che fra i servi amava sollazzarsi, come registra l'autore degli SHA [11].

Recentemente il benemerito studioso di epigrafia cristiana, P. Anto-

---

[7] Cfr. LAMBERTZ, in *Glotta*, IV, p. 106 s.

[8] In *Hellenica*, XI-XII, p. 332.

[9] Vedi, per diversi particolari, DESSAU, ILS, 8640 (*sign.*); 2525 (*die Lunae*: cfr. anche R. NOLL, *Epigr. St.*, V Bonn 1968, p. 186 s.); 9130 (*Bucco*); WEARER, cit., p. 138 e in *Cl. Quart.* 1963, p. 277 (per *s.* come abbreviazione di *servus*).

[10] Cfr. ad es., βουπρόσωπος / βούπεινα e, nel greco moderno, βουποδισμός (malattia dei piedi, tipica dei cavalli) [ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΥ, *Μέγα Λέξ.*, II *s.v.*].

[11] SHA, *v. Elag.*, 26,6: *iocabatur sane ita cum servis ut eos iuberet millena pondo sibi aranearum deferre proposito praemio...*

nio Ferrua, S. J., ha pubblicato [12], senza fotografia, un epigramma latino, inciso su una lastra di marmo, spezzata a sinistra, conservata nel Museo Naz. delle Terme di Roma. Di essa pubblico ora la foto (tav. I), fornitami per gli uffici della Dott. Lisa Lissi, che ringrazio cordialmente, e trascrivo il testo, basato naturalmente su quello sicuro del Ferrua. Introduco, però, alcune integrazioni che mi sembrano più pertinenti e tali di eliminare alcune oscurità:

Ne dubitare, precor, titulo mea fata doler(i)
antequa(m) addiscis en ego quae fuerim.
[Si]mplex, suavis, amans, dulcis, delicia, iocosa,
[et] tamen in thalamis uno contenta marito.
[Lim]ina coniugi(i) dilexi, quae mea semper,
[aequo]re Tyrrheno comes adfui s(a)epe marito.
[Illa e]go quae natos triplices (e)nixa paravi,
[ipsa h]os institui concordes discere mores,
[ut simi]les vitae maneant probitate et amore,
[funere]os casus matris suae qui modo m(a)erent,
[dura] quod adscripsit fatorum vera potestas.
[Nescio] quis poterit Superis tam laeta videre
[quam modo] lascivo quae gessi tradita lusu:
[saevos Ae]acidas saltavi, carmen amavi,
[ob nover]cales vultus fui cognita digne.
[Vos Sup]eri, meos casus, mortal(e)sque, precor,
[discite, sic] semper vivit mea fama per annos.

Il testo presentato dal Ferrua differisce solo in alcuni punti: a lin. 6 [*et ma*]*re*; a lin. 14 [...] *acidas* (*parricidas?*); a lin. 15 [*inter ami*]-*cales;* a lin. 16-7 [*Nunc sup*]*eri* ... / [*dicite, si*] ... *vivet* ...

Il Ferrua ha compreso chiaramente trattarsi del'epigramma funerario per una pantomima, richiamando un noto saggio di Bayet [13]. Tuttavia non si è sforzato di intendere a fondo i vv. 12-15, nei quali sono indicati i soggetti nella cui rappresentazione danzata la defunta si era distinta particolarmente: quello del dramma degli implacabili Eacidi, di Achille soprattutto [14], e l'altro in cui emergeva il ruolo della matri-

---

[12] In *Epigraphica,* 29 (1967, edito nel 1968), pp. 94-7.

[13] In *Libyca,* III (1955), pp. 103 ss. = *Mél. de Lit. lat.,* Roma 1967, pp. 449 s. Per alcune movenze dell'epigramma, cfr. R. LATTIMORE, *Themes in gr. a lat. Epitaphs,* Urbana 1962, pp. 282, 271, 278, 296; pp. 243 e 262 s. per i vv. 16-7.

[14] Cfr. E. WUEST, in RE, XVIII 3 (1949), c. 847, 50 s.; TLL, I, C. 904, 43 s. Sul significato di *saltare,* cfr. Horat., *Sat.* I 5, 63; Vell. Pat., II 83, 2; ILS, 5258.

gna ([*ob nover*]*cales vultus*), di Fedra anzitutto (o anche di Progne e Filomela)[15]. La ignota pantomima sapeva esprimere coi tratti del volto, durante la danza, il dramma della matrigna in preda a furiosa passione e sapeva accompagnare la danza col canto[16].

L'epigramma, che io daterei nel pieno III sec. d.C., attesta ulteriormente la fortuna a Roma delle danze pantomimiche di soggetto classico e a tinte tragiche[17].

Riproduco la foto, tratta dal calco cartaceo da me eseguito nello aprile del 1969, di una iscrizione di *Patavium*, incisa su una lastra di marmo (cm. 42×20×3 circa) ora murata nel portico, a sinistra, del Museo Maffeiano a Verona. Edita già nel CIL, V 2787 (ILS, 5202), recentemente ricordata da F. Sartori[18], presenta il seguente testo (tav. II) già stabilito dal Mommsen: *Q. Magurius Q. f. Fab*(*ia*) / *Ferox* / *lus*(*or*) *epidixib*(*us*) *et cetaes I, II, III in* / *greg*(*e*) *Veturian*(*a*) *quae et Juni/orum, A*(*quis*) *A*(*poni*) *dicavit euras VIII* / *et pertic*(*am*) *uncinor*(*um*) *XII. N. CCLIX.*

Magurio, cittadino romano e, come rivela il *nomen*, discendente di un ceppo indigeno[19], era un acrobata, un *lusor*, cioè secondo una definizione felice μιμωδὸς ἀπὸ ἐπιδείξεως τὸν βίον ποριζόμενος[20], ed aveva per ben tre volte svolto il ruolo di *cetus*, di belva marina, certamente nei *ludi cetasti a Troiano Antenore instituti* a Padova[21]. Era stato un componente della troupe (*grex*) dei *iuniores*, che si denominava da un *Veturius*[22].

Magurio ha dedicato alla divinità delle acque termali di Abano, *Aquae Aponi*, forse dopo la cura prescrittagli in conseguenza di qualche

---

15 WUEST, cit.

16 Per l'associazione di canto e danza nel pantomimo, *ib.*, c. 855.

17 Cfr. BAYET, in *Libyca*, III, cit., p. 113 s.

18 *Una particolarità epigr. di Patavium*, in *Mem. Accad. Patav.*, cl. sc. mor., LXXV (1962-3), p. 6 estr.

19 W. SCHULZE, *Lat. Eigennamen*, 1904, p. 184.

20 Vett. Valens, 4, 17, cit. in L. ROBERT, *Étud. épigr. et phil.*, 1938, pp. 102 s., con le altre testimonianze e bibliografia relativa.

21 Per *cetaes* = *cetes* = *cetus*, cfr. TLL, III, c. 975; 976, 75 s. Per i *ludi*, cfr. Cass. Dio, LXII, 26; Tac., *Ann.*, XVI, 21 (ed. E. Koestermann, Heidelberg 1968, IV, p. 378 e l'art., in *Arch. Veneto*, 77, 1965, p. 5).

22 Per *grex*, cfr. TLL, VI, 2, c. 2333, 44, s.; per i Veturii, cfr. RE, VIII A 2 (1958), c. 1886 s. Sulle associazioni di *iuniores*, connesse coi *collegia iuvenum*, vedi Diz. epigr., IV p. 317 s. e J. GAGÉ, in *Historia*, 1970, pp. 232 s.

infortunio, arnesi del suo mestiere (che egli forse era ormai costretto ad abbandonare): questi consistevano in otto *aurae* e in una pertica [23] del tipo con dodici uncini, la quale era il palo (κοντός) usato dagli acrobati (κοντοπαῖκται) per le esibizioni di destrezza e di forza. Esso presentava dodici ganci, ai quali si potevano appendere oggetti pesanti o aggrapparsi altri acrobati [24].

Di analoga destinazione dovevano essere le otto *eurae*, un termine di dubbio significato e di oscura etimologia. F. Bücheler [25] ha richiamato la glossa εὗραί in Pollux, I 146, pervenendo attraverso una spiegazione complicata alla interpretazione di « asse di ferro », usato dai funamboli. Io credo che si tratti semplicemente di un « imprestito » nella forma abbreviata, senza il primo elemento, dal greco πέτευρον / πέταυρον: dal pl. πέτ-ευρα si sarebbe formato, nel gergo di teatro tendenzialmente grecizzante, *eura* (pl. *eurae*). Magurio avrebbe quindi dedicato anche otto πέτευρα [26], bastoni usati per mantenere l'equilibrio sulla corda o per prendere lo slancio dai funamboli, οἳ δ' ὥσπερ ὄρνεα πετόμενοι διὰ τοῦ ἀέρος [27].

Questa dedica presenta alla fine la sigla $\overline{N}$ *CCLIX*, analoga a quelle che si leggono, con numerale diverso, in alcune iscrizioni, anche funerarie, messe insieme recentemente dal Sartori [28]. L'illustre studioso, dopo avere attentamente vagliato le soluzioni proposte fin dall'Ottocento, tra le quali hanno ottenuto maggiori consensi quella che scioglie *N* in *n(ummi)* —— per cui sarebbe indicato il prezzo del monumento —— e l'altra, piuttosto, in *n(umero)* —— per cui si tratterebbe della numerazione apposta nella officina del lapicida o del marmista —— ha lasciato aperto il problema.

---

[23] Accolgo *pertic(am)* proposto da F. BUECHELER, in *Rh. Mus.*, 58 (1903), p. 318.

[24] Vedi i testi citati in BUECHELER, cit. p. 319 e in H. BLUEMNER, *Fahrendes Volk im Altertum*, in *Sitzber. Bayer. Ak.*, Muenchen 1918, 6 p. 9 con le note 35-37. I più pertinenti sono: Mart., V 12: *Quod nutantia fronte perticata / gestat pondera Masclion superbus*, e Chrysost., *Hom. in Hebr.*, 16, 4 (Migne LXIII 127): τί δὲ χαλεπώτερον τοῦ κοντὸν ἐπὶ τοῦ προσώπου λαβεῖν, εἶτα ἐπιθέντα ἄνω παιδίον μύρια ποιεῖν καὶ τέρπειν τοὺς θεατάς;

[25] Cit. a nota 23.

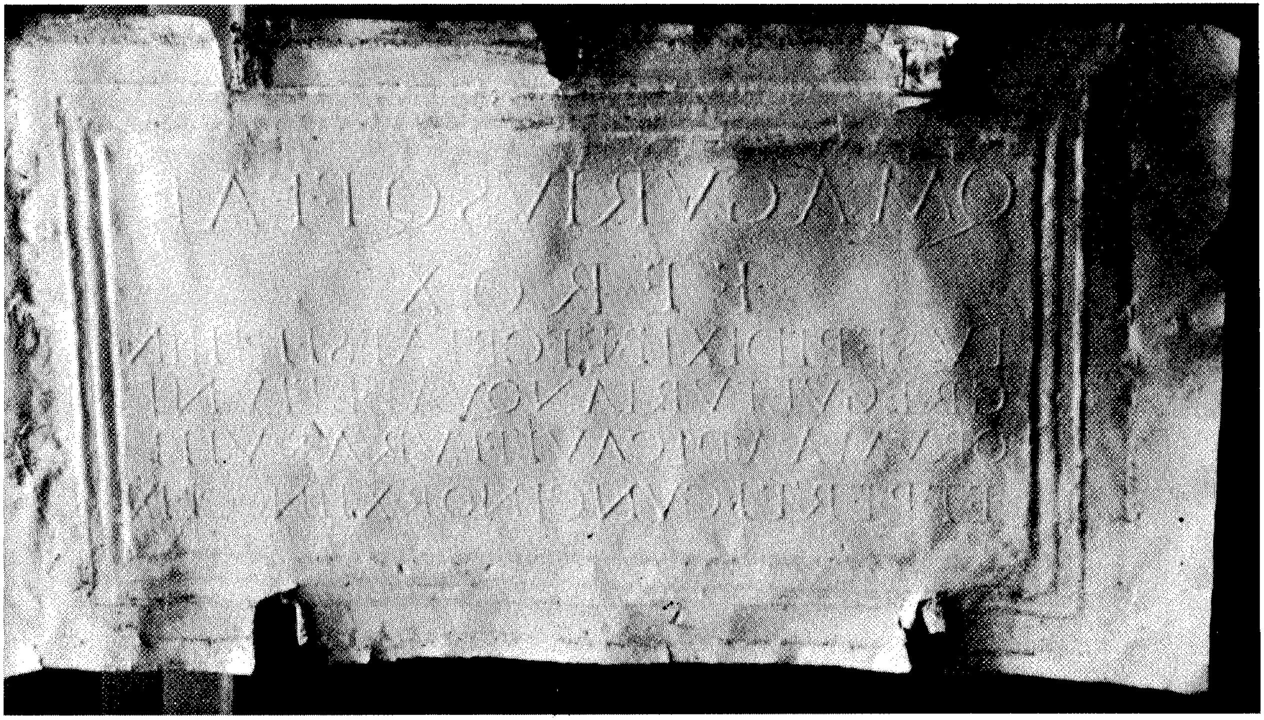
[26] Cfr. RE, XIX 1 (1937), cc. 1124, 40-1125.

[27] Muson. Rufi, *Rel.*, ed. O. Hense, Lipsiae 1905, p. 30, 5 = Stob., III 29, 75. Si confronti Claud., XVII 320: *vel qui more avium sese iaculentur in a u r a s*, e Manil., *Astr.*, V 439-445 (Dar. - Saglio, IV, 422 s. e BLUMNER, cit., p. 12 e nota 71).

[28] Vedi a nota 18.



Tav. I



Tav. II

Tav. II. Siculorum Gymnasium, 1970, n. 1-2.



Tav. III



Tav. IV

In verità, nessuna di queste due soluzioni pare possibile per la piccola lapide marmorea del Museo Maffeiano, databile nel I o al più nel II sec. d.C. All'uopo mi sembra decisivo fermare l'attenzione su una iscrizione, incisa sulla faccia di una base, rinvenuta scavando nel 1906 nel sagrato del Duomo di Feltre, la bella cittadina in provincia di Belluno, a 90 km. dal Piave.

La base di Feltre, ora conservata nel locale Museo civico, in calcare duro, misura cm. 68×94×58,5, e presenta su una faccia A (tav. III) assai corrosa traccie di almeno sei linee della dedica seguente (alt. lett. cm. 3,2): *Imp(eratori) T. Caesa[ri] / [Aug. f. Vespasiano] / [pontefici?, trib. potest. —] / imperat(ori) [VII], cos. IIII / [des.] V, censori p.p. / ordo [Fe]l[tr]inorum / [d.d.]*.

Essa, da me controllata per autopsia e su calco e ancora rilevabile dalla foto, stranamente non è stata notata nè dal Ghirardini nè dai successivi studiosi [29]. Il loro interesse era stato polarizzato unicamente dalla iscrizione incisa sulla faccia opposta (tav. IV), con lettere alte cm. 2,6/1,6, in parte recentemente rubricate, la quale va letta come appresso: *Severo et Rufino co(n)s(ulibus) / V k(alendas) Sept(embres), / acceperunt coll(egia) fab(rum) et c(entonariorum) / (denariorum) quingenta milia, computata / (5) usura anni uni(us) centensima una / (denariorum) LX (milia), de qua usura per singulos an(nos) / die V idu(s) Jan(uarias) natale ipsius ex usura s(upra) s(cripta) / at memoriam Hos(tilii) Flaminini refriger(io) / se...debunt et IIIIviri et sexprinc(ipales) / (10) et off(iciales) pub(lici) spor(tularum) no(mine) aureos den(os) et sil(iquam) / sing(ulam), neicnon et per ros(as) at memor(iam) eius / refrigerar(e)* (vac.) *deveb(unt)* (vac.). *N̄ CCCLXII.*

Alle linee 8-11 ho presentato scioglimenti differenti da quelli del Dessau (ILS, 9420), rifiutando *refriger(are) se..de(be)bunt et IIIIvir(is) et sexprinc(ipum) / et off(icio) pub(lico) (servis) ... et sil(iquas) / sing(ulas)*.

Il testo si rivela disarticolato nella sintassi, giacchè ora è tralasciato il verbo — come a lin. 10, dove è intuibile, *habebunt* — ora sono ripetuti termini importanti: così nelle precisazioni di natura finanziaria

---

[29] Cfr. *Not. Scavi*, 1907, pp. 431-33 e DESSAU, ILS, 9420. Un accenno in L. CESANO, *Il denarius e la usura nel tempo costantiniano*, in *Rend. Acc. Lincei*, 1908, p. 241 e p. 238 (« sopra una delle faccie restano traccie di lettere inintelligibili ») e in W. KUBITSCHEK, *Eine Stiftung aus Feltre*, in *Numism. Zeitschrift*, 1909, p. 49 nota 2.

e sul luogo di celebrazione, *computata usura anni un(ius), ... de qua usura per singulos an(nos) ..., ex usura s.s.*, e ancora *at memoriam ... refriger(io) ..., at memo(riam) eius refrigerar(e) deveb(unt)*. Un siffatto fraseggiare induce a pensare che l'iscrizione sia stata redatta tenendo sotto gli occhi il documento stilato tra Flaminino e i rappresentanti dei *collegia*, ai quali la somma era stata affidata con l'obbligo di corrispondere un interesse del 12%, a beneficio dei magistrati della città. Il documento, debitamente datato con la menzione dei consoli del 323 d.C., era stato verosimilmente depositato nell'archivio pubblico di Feltre.

A chi coglie questo aspetto giuridico della iscrizione [30], la soluzione della sigla finale N CCLXII appare diversa da quelle sopra riferite. Non può trattarsi della numerazione di officina e ancora meno del valore pecuniario del monumento [31]. Pure inaccettabile la interpretazione *n(ummis) 362*, per indicare una somma da aggiungere ai dieci aurei e alla siliqua segnati prima, proposta da W. Kubitschek, o l'altra di L. Cesano, *n(umero)* 362, per stabilire il numero dei partecipanti al banchetto [32].

Vera, invece, appare la soluzione *N(umero) 362*, per indicare il numero sotto il quale era stato conservato nell'archivio cittadino il documento di fondazione, del quale l'iscrizione costituisce un estratto e attraverso la pubblicazione una ulteriore garanzia. Un sistema analogo risulta per l'Egitto romano [33] e si deduce da formule, attestate in iscrizioni funerarie dell'Asia minore di età romana, del tipo ταύτης τῆς ἐπιγραφῆς ἐγράφη ἁπλᾶ δύω, ᾧ τὸ ἕτερον ἐτέθη εἰς τὸ ἀρχεῖον [34]. Da altre risulta l'uso di affidare la redazione e l'incisione della iscrizione agli ufficiali dell'archivio [35].

Perciò, in città come *Patavium* e *Feltria* il *tabularium* poteva cu-

---

[30] Cfr., ad es., per le lin. 4 s., Dig., 19, 5, 24: *Sempronius praestaret computatis usuris semissibus* (il 6%: vedi G. Billeter, *Gesch. des Zinsfusses in gr.-roem. Alt.*, Leipzig 1898, p. 200).

[31] Vedi quanto ha scritto F. Sartori, cit., p. 12 s.

[32] Kubitschek, cit., pp. 56 s.; Cesano, cit., p. 239, p. 246. Vedi a nota 45.

[33] Vedi F. Von Woess, *Unters. über das Urkundenwesen u. den Publizitätsschutz im roem. Aegypten*, München 1924, p. 1 s., p. 110.

[34] Cfr. H. Stemler, *Die gr. Grabinschriften Kleinasiens*, Diss. Strassburg, Halle 1909, pp. 60-1.

[35] *Ib.*, p. 62: ἡ ἐπιγραφὴ ἀνεγράφη διὰ τῶν ἀρχείων ἐπὶ ἀρχιερέως — — .

stodire anche atti privati [36], proprio come l'*archeion* di città greche. A parte il fatto, che le disposizioni pubblicate nella iscrizione di Feltre interessavano soprattutto il corpo degli amministratori e dei funzionari della città, beneficiarii della rendita annuale.

L'iscrizione di Feltre del 323 d.C. costituisce un documento assai interessante per la storia economica e monetale dell'epoca costantiniana. Flaminino ha affidato ai *collegia* dei *fabri* e dei *centonarii* della città una somma di 500.000 denari, con l'interesse annuo del 12% [37], corrispondente a 60.000 denari. Questa somma — espressa in denarii, la moneta di conto tipica fin dall'epoca di Diocleziano — doveva essere spesa dai magistrati della città, cioè dai *IV viri*, dai sei *principales* e dai restanti *officiales publici*, che la ricevevano sotto forma di *sportulae*, per banchettare presso la tomba di Flaminino [38], nella ricorrenza del giorno natalizio dello stesso e della festa delle rose [39]. I magistrati dovevano rice-

---

[36] Contrariamente a quanto ha scritto SACHERS, in *RE*, IV A, 2 (1932), c. 1968, 58-1969.

[37] Vedi L. RUGGINI, *Economia e società nell'« Italia annonaria »*, Milano 1961, p. 421 nota 547, e il classico BILLETER, cit., p. 199, pp. 218 ss., p. 225. Significativa l'iscr. africana, CIL VIII 1845 = St. GSELL, *Inscr. lat. de l'Algerie*, Paris 1922, 3017: ... *L. Aemilius Felix rei / curiae suae donavit / set et (denarios) sescentos quos / praesentes intulit ex quo/rum usuris centesim(is) concuri/ales eius epulentur die nata/lis sui, qui est iduum Maiar(um)*.

[38] Così va intesa la espressione *at memoriam ... refriger(io) sedebunt*. Sulla pietra risulta *SE* (rasura di due lettere) DEBUNT: B e non R, come può apparire dalla foto, per la rubricazione, ma non dal calco. Perciò cadono le incertezze del KUBITSCHEK, cit., p. 53 nota 3, e le congetture come *se*[...] *de(be)bunt* (cfr. ILS, 9420; SARTORI, cit., p. 5 nota 10). *Refrigerium/refrigerare* nel latino popolare di III e IV sec. d.C., sia pagano che cristiano, significa « banchetto, banchettare », anche in senso reale: cfr. gli esempi epigrafici in CESANO, cit., p. 247. Tra le ricerche più generali cito A. AUDOLLENT, in *Mél. L. Havet*, 1909, p. 593 s. e in *Strena Buliciana*, Zagabria 1924, pp. 283 s. [si accenna per la interpretazione « refraîchir la mémoire » alla iscr. feltrina, di cui si offre un testo così distorto: *se — derunt... spor(tulam) no(mmos?) aureos den(arios) et sil(iquas) sing(ulis)... n(ommos) CCCLXII*]; A. M. SCHNEIDER, *Refrigerium*, Diss. Freiburg 1928, pp. 29 s. [nell'iscr. feltrina ... *se — derunt (declerunt?* = sollen sich begeben?)], con le precisazioni di Th. KLAUSER, in *Byz.-Neogr. Jahrb.*, 7 (1928-9), pp. 182-88; G. VAN DER LEEUW, in *Mnemosyne*, 1935-6, pp. 125-48 (p. 130, a proposito della iscr. feltrina si parla di « Mahlzeit am Sterbetage »); e solo per l'ambito cristiano, A. STUIBER, *Refrigerium*, Bonn 1957.

[39] Per le *Rosalia*, cfr. M. NILSSON, in *Opusc. sel.*, I, Lund 1951, pp. 331-29; L. ROBERT, *Hellenica*, XI-XII, p. 412; e già E. CAETANI-LOVATELLI, *La festa delle rose*, in *Attraverso il mondo antico*, 1901, p. 39-73.

vere moneta di valore reale, cioè 10 *aurei* e 1 *siliqua*: la somma affidata ai *collegia* doveva essere naturalmente dello stesso genere, e consistere quindi in 86 *aurei*. Risulta evidente la equazione di 60.000 denari segnati come interesse annuale e i 10 *aurei* + 1 *siliqua*.

Anzitutto va sottolineato trattarsi di *aurei* e non di *solidi*: infatti, benchè a partire dal 311 Costantino avesse inaugurato la emissione di monete di oro del peso di 1/72 di libra (gr. 322,50 secondo l'accettabile interpretazione di L. Naville), la coniazione di *aurei* prossimi allo standard dioclezianeo, di 1/60 di libra, è continuata. A parte la circostanza che questi ultimi debbono aver mantenuto un posto preferenziale nella circolazione e che Licinio ha emesso soltanto *aurei* tradizionali [40].

Chiarito questo punto, basta rilevare che la *siliqua* deve indicare un valore corrispondente a una frazione di *aureus*, pari cioè a gr. 0,187 (cioè 1/6 di *scripulum*, calcolato a gr. 1,122), ritrovabile più che nell'*argenteus* di Costantino, di tradizione diocleziana [41], in un numero, non precisabile da noi, di c.d. *folles*.

Pertanto accettando quale media ponderale degli *aurei* costantiniani gr. 5,30 [42], avremmo la corrispondenza di AU gr. 53 (5,30×10)+0,18 (*siliqua*)=60.000 denari e quindi 1 Libra AU (gr. 323 circa)=365.636 denari (1 gr. AU=1132 den.). Calcolando, invece, sulla base del peso standard di gr. 5,51 per 1 aureo [43], avremmo, includendo il valore minimo della *siliqua*, circa gr. 55 AU = 60.000 denari e perciò 1 Libra AU = 352.200 denari circa (1 gr. AU = 1090 denari circa).

Questo il prezzo dell'oro calcolabile per il 323 d.C. in una cittadina dell'Italia annonaria: un prezzo senz'altro sostenuto, anzi di almeno un 10% più alto che in Egitto, quale risulta per il 324 d.C. dal noto *Pap.*

---

[40] Cfr. P. Bruun, in RIC, VII, 1966, p. 1 s., e in *A law concern. tax payment in gold a. the constantinian solidus*, in *Atti Congr. int. Numism.* Roma 1961 (1965), p. 395 s. Per il calcolo della libra romana a gr. 322, 50, cfr. L. Naville, *Les monnaies d'or de la Cyrénaique*, Genève 1951 ,pp. 108-9.

[41] J. P. Callu, *La politique monét. des emp. rom. de 238 à 311*, Paris 1969, p. 358 note 3-4; Cesano, cit., p. 253; e, per il rapporto tra *siliqua* e *miliarense*, cfr. G. Mickwitz, *Die Systeme des röm. Silbergelds...*, 1934, e RE, III A 1 (1927), cc. 61 ss. Per la *siliqua* arg. equivalente ad un *follis* di 250 den., e per il rapporto AU: AR, 1: 14, cfr. L. Ruggini, *A proposito del follis nel IV sec.*, in *Rend. Lincei*, 1961, fasc. 7-8, p. 8 estr.; A. Bernardi, in *Studia Ghisleriana*, III, 1961 (Studi... E. Vanoni), p. 302.

[42] Bruun, *A law..*, cit., p. 395.

[43] *Ib.*

Oxyr., 1430. In questo alla lin. 16 s. si legge χρυσοῦ ἐνοβροίζου / γραμμάτων ι < (τάλαντα) ζ (δραχμὰς) γψκ. Poichè 7 talenti corrispondono (7×1500) a 10.500 denari e 3720 drachme (4:1) a 930 denari, avremo per gr. 11,78 di oro (1 *gramma*=1 *scripulum*, gr. 1,122) 11.430 denari, e quindi 1 Libra AU (gr. 323)=315.538 denari [44].

---

[44] In MICKWITZ, *Ueber die Kupfergeldinflationen in den Jahren der Thronkämpfe nach Diokletians Abdankung*, in *Trans. intern Numism. Congr.* London 1936 (1938), p. 221 il calcolo presenta 311.706 denarii (secondo la libra di gr. 327). Cfr. BRUUN, RIC, VII, p. 11 s. e anche A SEGRÈ, in *Byzantion*, XV (1940-41), p. 249 (293.272 den.); A. H. M. JONES, *Inflation under the Roman Empire*, in *The Econom. History Review*, 1953, p. 308 (« 10 1/2 grammes of gold ..., the pound of gold cost 313,488 denarii »); RUGGINI, cit., p. 6 (313.488 den.); D. SPERBER, in JRS, 1966, p. 190 s. Colgo l'occasione per riassumere il problema del *Pap. Rylands*, 607 (*Catal. Gr. a. Lat. Pap. J. Rylands Libr.*, IV 1952, p. 92 s.; C. H. ROBERTS-H. MATTINGLY, in *Trans. Intern. Numism. Congr. London* 1936, pp. 246-51): si tratta di una lettera inviata, per mano di un *officialis*, da un certo Dionisio, funzionario di rango nella amministrazione imperiale ad Alessandria, all'intendente Apion, stanziato in un qualche villaggio dell'interno, con l'istruzione di spendere, acquistando qualsiasi merce, tutto « l'argento italico » in cassa. Infatti, « la divina Fortuna dei nostri Imperatori ha ordinato di ridurre la moneta italica al valore di mezzo *nummus* ».

Paleograficamente il papiro si data alla fine del III sec. d.C. Anche la formula ἡ θεία τύχη δεσποτῶν ἡμῶν è tipica della età tetrarchica: cfr. Pap. Antin. 38, del 301 d.C., in *Chron. d'Égypte*, 1957, p. 130 s.: ὀμνύομεν τὴν] τ[ῶν κυρίων ἡμῶν Διοκλητιανοῦ..]..τύχην.

Pap. Panop., 300 d.C., in T. C. SKEAT, *Pap. From Panopolis in the Ch. Beatty Libr. Dublin*, 1964, p. 104, lin. 299 s.: ἡ ... ἔνθεος τύχη τῶν δεσποτῶν ἡμῶν καὶ βασιλέων Διοκλητιανοῦ ..... προσέταξεν ...

Pap. Ox., 2106, del 304 d.C., per cui A. SEGRÉ, cit., pp. 275-6, e in *Journ. Egypt. Arch.*, 26 (1940), p. 114 s.: ἡ θεία καὶ [σεβασμία τύχη τ]ῶν δεσποτῶν ἡμῶν [προσ[έταξεν ...... χρυσὸν ἐν Νικομηδίᾳ παραδοθῆναι ..., δέκα μυριάδων δηλαδὴ ὑπὲρ ἑκάστης λίτρας ἀριθμουμένων τοῖς παρέχουσιν ὑπὸ τοῦ ἱερωτάτου ταμιείου (forse nell'*Edictum de pretiis*, XXX 1 va letto sopra M un *theta*, cioè 90.000 denarii per una libra di oro, ovvero un *etha*, cioè 80.000: cfr. *Chr. d'Égypte*, 1965, pp. 206-7).

Pap. Aur. Isid., del 308, in A.E.R. BOAK-H.C. YOUTIE, in *Studi A. Calderini e R. Paribeni*, II (Milano 1957), p. 325 s., p. 329 (cfr. CALLU, cit., p. 365 nota 2): ...οὐκ ἀγνωεῖς τὸν κελευσθὲν ὑπὸ τῆς θείας καὶ οὐρανίου Αὐγούστων τύχην τῶν δεσποτῶν ἡμῶν βασιλέων κτλ.

Un editto imperiale, dei Tetrarchi, avrebbe ridotto il corso ufficiale di quella che nel papiro è chiamata « la moneta italica » (τὸ ἰταλικὸν νόμισμα) alla metà di un *nummus*. La prima è certamente il *denarius communis*, la tipica moneta di conto dell'*Edictum de pretiis*, in bronzo appena bagnato nell'argento, emessa dalle zecche imperiali, cioè il nuovo antoniniano. Dal punto di vista egiziano quest'ultimo è senz'altro la « moneta italica », poichè vi arriva soprattutto dall'Italia, cui l'Egitto fornisce il grano:

La interpretazione, che qui ho proposto dell'iscrizione di Feltre, si raccomanda anzitutto perché, aderente al testo epigrafico, controllato sulla pietra, elimina alcuni svolgimenti inaccettabili, come *refriger(are) s[e] de[be]bunt* o l'altra *aureos den(arios) et sil(iquam) sing(uli)*, e la interpretazione della sigla N CCCLII come riferibile « ai collegiali dei due collegi insieme uniti »[45], ovvero ad una somma espressa in *nummi*.

---

nei ripostigli di Egitto di IV sec. d. C. prevale il numerario occidentale (JNG, XII, 1962, pp. 84-6; *Schw. Münzbl.*, 1959, p. 15).

D'altra parte, il νοῦμμος non può essere il *nummus sestertius*, per la ragione che in epoca tetrarchica la moneta di bronzo non poteva avere il valore nominale di 1 sesterzio, bensì di 1 denario (5 denarii per Sutherland) o piuttosto di 20 unità di quei radiati deprezzati in circolazione (in tal senso ho interpretato,come altresì ora rilevo faceva il Jones, cit., p. 297, la tariffa XX.I dell'esergo degli antoniniani di Aureliano e dei successori). La « moneta italica », cioè il denario in corso, prima dell'editto, cui allude Dionisio, doveva valere in Egitto 1 *nummus*, che è il tetradramma o c.d. « nummo alessandrino »: infatti 1 talento di 6000 drachme corrispondeva a 1500 denari (importante. anche se in altra prospettiva, Segré, in *Byz.*, XV, cit., p. 251 nota 12).

In uno degli anni tra il 284 e il 296 — quando la riforma monetale condusse alla chiusura della zecca provinciale di Egitto — Diocleziano, giusta la sua mentalità dirigistica, avrebbe fatto pubblicare ad Alessandria (dove certamente Dionisio svolgeva il suo servizio, e forse per una indiscrezione ne sarà stato informato prima) un editto, che modificava il cambio tra antoniniano, emesso dalle zecche imperiali, ma non ancora ad Alessandria, e il tradizionale tetradramma alessandrino, il quale conservava sempre un peso maggiore (di bronzo, se non in fino di argento).

Dionisio perciò si sarebbe affrettato a fare spendere « alla pari » sul mercato del villaggio, in cui si trovava il suo « aiutante » Apion, gli antoniniani che questi teneva in cassa: fra breve, appena divulgato l'editto, nessun mercante li avrebbe accettato come equivalenti ai tetradrammi, nei quali gli egiziani nutrivano pur sempre maggior fiducia che nella moneta imperiale di bronzo (si pensi al Pap. Ox., 1411). Di lì a qualche anno Diocleziano avrebbe eliminato quest'ultimo particolarismo dell'Egitto.

Colgo l'occasione per rilevare che il c.d. antoniniano di Caracalla in un papiro di Dura Europos del 225 d.C. è chiamato ἀργύριον δημόσιον καινόν (*The Excav. at Dura- Europos*, Fin. Rep. V, 1. *The Parch. a. Pap.*, New Haven 1959, p. 403, nr. 129: l'editore annota « I do not know why the money was specified as *new* ». Diversa interpretazione in Callu, cit., p. 172 nota 5, fine).

[45] Cesano, cit., p. 246, p. 250 s. e nota 6. Ne riporto la conclusione, p. 256: « La somma di 500.000 denari al 12 per cento doveva quindi rendere 60.000 denari, cioè una libra di oro eguale a 72 solidi aurei. Di questi 72 aurei si dovevano distribuire un aureo ed una siliqua a ciascuno dei quattuorviri, dei sei principales e degli officiales publici. Ponendo... a 14 il numero di questi ultimi, si dovevano quindi sottrarre dai 72 aurei, per le sportule, 24 aurei e 24 silique, cioè 25 aurei. I rimanenti 47 aurei = 11128 silique dovevano servire ai due banchetti funebri, ovvero 564 per ogni pasto di 362 collegiali, dato che questo numero li designasse tutti per le due singole refezioni. ».

Le specie monetali menzionate nell'iscrizione sono soltanto tre: *denarii, aurei, siliqua*. Impossibile la lettura *aurei den(arii)* della Cesano e ancor più la interpretazione di *aurei* come *solidi*, sostenuta a partire da questa ultima e dal Kubitschek [46]. A questi si deve la introduzione di una quarta specie monetale, del *nummus*, sulla base di una lettura del tipo *refriger(antes) s[ol]ve(re) deb(eb)unt... et per ros(am) ... refrigerar(i) ... n(ummis) CCCLXII*.

In conseguenza si sono sommati ai 10 *aurei* (che poi sarebbero *solidi*!) e alla *siliqua* —— destinati per il banchetto natalizio —— *nummi* 362 (che poi dovrebbero essere 361 e mezzo!), da spendere per la festa delle rose: valutando 1 *nummus* 18 denari + una frazione di 442, il Kubitschek avrebbe ottenuto, malgrado i calcoli complicati, una equazione con 60.012.2 denari (e non con 60.000!) [47].

Il problema del rapporto tra *nummus* e *denarius* fu ripreso da G. Mickwitz, il quale accettando il sistema di conto del primo, e valutando il *nummus* solo 5 denarii e i 10 *solidi* (ormai non più chiamati *aurei*!) 58.000 denarii, avrebbe ottenuto una somma, nella equazione, di 60.051 denarii [48].

A nessuno dei due, malgrado ingegnosità di calcoli e profonda dottrina, è riuscito di ritrovare un risultato del tutto corrispondente alla *usura* segnata all'inizio della iscrizione.

Sulle conclusioni del Kubitschek e del Mickwitz recentemente sono tornati a discutere due studiosi in lingua tedesca. Il primo, F. Wieser [49] ha proposto l'alternativa di valutare 1 *nummus* = 4 *denarii*, ritrovabile in un nominale effettivamente coniato già sotto Diocleziano, ottenendo quale risultato della somma di 10 *solidi* (!) + 1 *siliqua* + 362 *nummi*, ancora per eccesso, 60.008 denari, e per 1 Libra AU 419.904 denarii

---

[46] Oltre che in *Num. Zeits.*, cit., p. 54 s., *Die Münzsorten der Inschrift von Feltre*, in *Anz. Akad Wien*, 1934, p. 147: « der Solidus in Feltre schlicht als *aureus* auftritt ».

[47] Cfr. la tabella in F. Wieser, *Zum Münzsystem der Inschr. von Feltre*, in *Mitteil. Oesterr. Numism. Gesellsch.*, VIII (1953), nr. 5, p. 33. La lettura *n(ummis)* ancora in Callu, cit., p. 368 nota 4, fine.

[48] Mickwitz, *Ueber die Kupfergeldinfl.*, cit.: vedi la tabella in Wieser, cit., p. 34. Erroneo quanto si legge in Mickwitz, cit., p. 219: « Der Donator stellt den *collegia fabrum et centonariorum* eine jährliche Summe von 60.000 Denaren zur Verfügung ».

[49] Cit. a nota 47.

(arrotondando 420.000). Doveva riconoscere il Wieser la incertezza della sua soluzione, sul piano della realtà monetale [50].

Appena un anno più tardi H. Regler [51] ha ripreso la questione, partendo ancora una volta dalle premesse tradizionali (equazione di 10 *solidi* + 1 *siliqua* + 362 *nummi* con 60.000 den.). Tentando di rivalutare la equazione sostenuta dal Kubitschek di 1 *siliqua* con 240 denarii, questi ha proposto un quarto sistema, basato sul valore del *nummus* = 6 denarii: la somma più volte indicata risultava di 60.012 denarii. Il Regler non ha mancato di rilevare la stranezza che il conteggio non risultasse mai esatto (cioè di 60.000 denarii), e ciò per l'eccesso di 2 *nummi*. Ha quindi auspicato una revisione della pietra, con la speranza che la formula finale si potesse leggere N CCCLX, senza le due aste seguenti, le quali avrebbero dovuto essere eliminate come errore del lapidica o aggiunta posteriore. Oppure — e qui lo studioso berlinese stava per toccare la verità — « non sono esse (le due aste: noi diremmo tutta la formula finale!), qualora realmente presenti, da interpretare piuttosto in altro modo? »[52].

Per un momento il Kubitschek aveva intuito potesse trattarsi del « numero del documento nell'archivio della città »[53]. Questa è la interpretazione che a me è parsa vera, da applicare anche agli altri esempi offerti da numerose iscrizioni patavine.

GIACOMO MANGANARO

---

[50] In *Mitt. Oestrr. Num. Ges.*, 1953, nr. 6, pp. 42 s. (p. 44: « Auf der Grundlage der Metallwerte kann daher hier eine Entscheidung mit Sicherheit nicht getroffen werden »).

[51] In *Berliner Numism. Zeitschrit*, 1954, nr. 18, pp. 117 s.

[52] *Ib.*, p. 121. SEGRÉ, in *Byz.*, XV, cit., p. 267 scriveva: « I think the inscr. of Feltre should not be used because its readings and interpretation are not reliable ».

[53] MICKWITZ, cit., p. 220: « Kubitschek selbst schlug noch den Ausweg vor, unter N. 362 die Nummer der Urkunde im Stadtarchiv zu verstehen ». Cfr. *Num. Zeitsch.*, 1909, cit., p. 56 nota 2, dove però la formulazione è meno esplicita. Significativa l'osservazione di MICKWITZ, cit., p. 220: « Und warum hätte denn der Donator das eine Mal die Siliqua mit *sil.*, das andere Mal mit *n.* bezeichnet? ».

NUOVI ELEMENTI ICONOGRAFICI
IN ALCUNE LUCERNE 'AFRICANE' DEL MUSEO DI SIRACUSA

Si è creduto di richiamare ancora brevemente l'attenzione su alcune lucerne siracusane di fabbrica africana [1], per lo più già note in bibliografia, appartenenti a serie di esemplari ritenuti di un certo interesse dal punto di vista iconografico, in quanto riprendono qualche motivo figurativo classico o riassumono complesse narrazioni bibliche o si ispirano a personaggi dell'iconografia ufficiale del IV e del V secolo.

Le più interessanti lucerne siracusane di questa classe, con qualche soggetto cristiano fra i meno comuni, sono state edite da L. Bernabò Brea nel 1947 [2]; contributi successivi riguardanti le lucerne con soggetti cristiani sono venuti per la villa di Piazza Armerina [3] e per la *statio* di Sofiana [4].

---

[1] È noto come la Sicilia sia ritenuta uno dei mercati in cui più larga era la diffusione delle lucerne di fabbrica africana. A proposito dei rinvenimenti di questi prodotti in Sicilia, B. Pace attirava l'attenzione sull'esportazione dall'Africa delle lucerne in creta corallina, come su uno dei più antichi esempi di produzione industriale organizzata su vasta scala (B. PACE, *Arte e civiltà della Sicilia antica* IV, Città di Castello 1949, pp. 238-240 e 448). Sono tuttora accolti i criteri con cui venivano tradizionalmente distinti gli esemplari d'importazione, la qualità del pezzo e il colore dell'argilla e della vernice.

[2] L. BERNABÒ BREA, *Lucerne di età cristiana nel Museo di Siracusa*, in 'Nuovo Didaskaleion' I, 1947, pp. 55-59.

[3] G. V. GENTILI, *La villa romana del Casale di Piazza Armerina*, in 'Atti del I Congresso Naz. di Archeologia Cristiana' (1950), Roma 1952, p. 179; G. V. GENTILI, *Lucerne cristiano-bizantine e croce normanna nella villa imperiale di Piazza Armerina*, in 'Nuovo Didaskaleion' V, 1952, pp. 82-89.

[4] D. ADAMESTEANU, *Nuovi documenti paleocristiani nella Sicilia centromeridionale*, in 'Boll. d'Arte' 1963, p. 274; L. BONOMI, *I cimiteri paleocristiani di Sofiana*, in 'R.A.Cr.' 1964, p. 176.

La bibliografia siciliana del tipo, all'inizio della quale può collocarsi la dissertazione

Gli esemplari qui di seguito elencati non presentano motivi nuovi, né offrono, d'altra parte, elementi utili alla precisazione dei problemi cronologici, ma vengono segnalati, come si diceva, come prodotti di matrici note [5] o come aggiunte di repertori. Tranne quello al n. 1, appartengono tutti alla variante (comprendente in genere le decorazioni più elaborate) con canale lungo [6], che si ritiene rappresenti la fase conclusiva della forma, il tipo africano 'classico' [7], datato tra la fine del IV

---

di F. Di Paola Avolio, *Sopra alcune lucerne cristiane che si conservano nel Museo di Siracusa,* Palermo 1938, prevedeva fra l'altro i capitoli relativi in J. Führer *Forschungen zur Sicilia sotterranea,* München 1897, p. 178-184, e in J. Führer - V. Schultze, *Die altchristlichen Grabstätten Siziliens,* Berlin 1907, pp. 273-278; la segnalazione di vari esemplari, soprattutto del Museo di Palermo, nell'opera di M. Bauer, *Der Bilderschmuck frühchristlicher Tonlampen,* Greifswald 1907, pp. 16-17, 44 ss., 55, 62, 65, 69; contributi di ampiezza varia, in numerose pubblicazioni di scavi che contengono di solito almeno una rapida classificazione delle lucerne rinvenute, di P. Orsi (ad es. *La catacomba Führer...,* in 'Römische Quartalschrift' IX, 1895, p. 472; *Di alcuni ipogei cristiani a Siracusa,* in 'Römische Quartalschrift' XI, 1897, pp. 480 ss.; *Nuovi ipogei di sètte cristiane e giudaiche ai Cappuccini in Siracusa,* in 'Römische Quartalschrift' XV, 1900, pp. 200 ss.; *Contributi alla Sicilia cristiana (Licodia Eubea, Grassullo, Priolo, Siracusa)* in 'Römische Quartalschrift' 1904, pp. 236 ss.; *Siracusa. Ipogei cristiani in contrada Cappuccini,* in 'N. Sc.' 1909, p. 339, ecc.).

Sono ora da aggiungere, oltre ai contributi precedentemente citati, S. L. Agnello, *Il riordinamento del materiale cristiano-bizantino del Museo di Siracusa,* in 'Nuovo Didaskaleion'I, 1947, p. 85; C. Mercurelli, *Agrigento paleocristiana,* in 'Memorie P.A.R.A.' VIII, 1958, pp. 91-93; L. Bonomo, *La catacomba Bonaiuto e la sua suppellettile,* in 'Atti del I Congresso Naz. di Archeologia Cristiana', Roma 1952, pp. 93-100, per ciò che riguarda alcuni problemi iconografici; S. L. Agnello, *Siracusa. Ipogeo tardo romano in contrada S. Giuliano,* in 'N. Sc.' 1955, pp. 260-265, per ciò che riguarda i problemi cronologici e di attribuzione religiosa; O. Garana, *Le catacombe siciliane e i loro martiri,* Palermo 1961, pp. 310 ss.; e numerose segnalazioni di materiali.

[5] Non è consentito, logicamente, attribuire — anche per la casualità dei trovamenti — il carattere di un indice di preferenza del mercato al ricorrere di un determinato soggetto; cosa che sarebbe in ogni caso estremamente improbabile proprio per l'indole del manufatto in circolazione. Qualche maggiore indicazione la frequenza potrebbe contenere riguardo alla fabbrica (cfr. Mercurelli, art. cit., loc. cit., a proposito degli esemplari con la lepre rinvenuti in Sicilia).

Tutti gli esemplari citati e gli elementi di confronto sono indicati nelle figure con numeri progressivi.

[6] M. Ponsich, *Les lampes romaines en terre cuite de la Maurétanie Tingitane,* Rabat 1961, p. 36: tipo IV C.

[7] J. W. Salomonson, *Spätrömische rote Tonware mit Reliefverzierung aus nordafrikanischen Werkstätten,* in 'B.A.Besch.' XLIV, 1969, p. 85.

secolo e gli inizi del V anche dai più recenti contributi [8]. I limiti cronologici della presenza in Sicilia delle lucerne africane si basano soprattutto, finora, oltre che su contesti databili con sempre ricorrente corrispondenza di materiali, ma con approssimazione piuttosto larga, su alcuni elementi forniti dall'associazione con monete; nessun elemento, tuttavia, utilizzabile per precisare i momenti della introduzione delle varianti, se non come termine *post quem*, giacché sembra che le monete tardoimperiali, in particolare quelle costantiniane, abbiano avuto in Sicilia lunghissima circolazione [9], e tali rinvenimenti non fanno quindi che confermare, con la consueta oscillazione, il periodo.

Tra questi casi si può ricordare l'associazione:

con monete constantiniane a Ragusa, nella necropoli di Tabuna ('N.Sc.' 1967, p. 412); si tratta di lucerne del tipo IV B e C secondo la classificazione del Ponsich, nelle varianti con canale breve e spalla curva, che sono forse alquanto anteriori. L'associazione conferma che la presenza in Sicilia segue, con incerto intervallo, la produzione in Africa di queste varianti, che sono state attribuite, per talune fabbriche, già ai primi decenni del IV secolo d.C., in concomitanza con determinati tipi di terra sigillata chiara (J. W. SALOMONSON, op. cit., p. 95).

con una moneta di Valentiniano in una sepoltura della catacomba Fragapane ad Agrigento, elemento indicato a suo tempo dal Cavallari come indizio della cronologia, in senso lato, di quella escavazione (F. S. CAVALLARI, *Catacombe cristiane in Sicilia*, in 'B.A.C.' 2a s. III, 1875, p. 90) e sottolineato, come di consueto con singolare opportunità, dal Mercurelli (art. cit., loc. cit.); dovrebbe trattarsi del tipo Ponsich IV C con canale lungo, se la lucerna (non identificata al Museo di Palermo dal Mercurelli) era, come appare probabile, del gruppo con lepre corrente a d. e testa volta all'indietro, presente, come si diceva, in Sicilia

---

[8] Sulle questioni cronologiche, v. note precedenti. Ancora il Salomonson richiama l'attenzione sui ben noti esemplari con l'impressione monetale di Teodosio II. Sembra accertata anche l'introduzione in Grecia di questo tipo non anteriormente al 390 d.C.; si ammette però che la fabbricazione ed anche la imitazione nell'area italiana siano precedenti (H. MENZEL, *Antike Lampen im römisch-germanischen Zentralmuseum zu Mainz*, Mainz 1948, p. 91).

[9] Di ciò l'Orsi avverte spesso esplicitamente (cfr. ad es. *Byzantina Siciliae II. Necropoli nel contado di Caltagirone*, in 'Byz. Zeitschrift' XIX, 1910, p. 88).

in vari esemplari della medesima matrice [10]. Se la moneta apparteneva a Valentiniano I o a Valentiniano II, riceve ancora una volta conferma, dato che non si può escludere un ritardo di decenni, la cronologia di massima [11].

È nota, d'altra parte, a Siracusa la larga produzione di lucerne di tipo africano, soprattutto nella variante C a canale lungo, in genere senza apprezzabili modifiche riguardo alla forma e con motivi che ripetono pure, sia nel disco che nella spalla, i più diffusi del repertorio — cfr. la matrice [12] al n. 19 —; sono lucerne piuttosto piccole, con decorazione scarsamente rilevata, prive di vernice e in argilla molto pallida.

Ad una variante presumibilmente alquanto più antica appartiene la lucerna al n. 1, con busto di profilo a d. [13], un ritratto inciso sommariamente a tratteggio, in una tecnica che ricorda quella di alcuni tipi di terra sigillata chiara con figurazioni a rilievo non applicate [14]. È forse un'immagine imperiale; l'acconciatura potrebbe essere quella a turbante o quella ad elmo, in una rappresentazione estremamente semplificata (S. Elena? cfr. G. Bovini, *I sarcofagi paleocristiani,* Città del Vaticano

---

[10] C. Mercurelli, art. cit., p. 92. Il Mercurelli accetta (p. 91), per le lucerne 'africane' della necropoli cristiana di Agrigento e del territorio, la datazione ritenuta oggi più probabile.

La matrice in questione dovrebbe essere quella ben nota con la lepre corrente a destra (cfr. M. Graziani Abbiani, *Lucerne fittili paleocristiane nell'Italia settentrionale,* Bologna 1969, p. 92). Meno frequente — e meno riuscita e aggraziata — la lepre corrente a sin., per cui cfr. ad es. al n. 21 la cornice di un frammento siracusano (N. Inv. 4082, dal vecchio fondo del Museo).

[11] La quantità stessa di lucerne che dovrebbero essere di importazione in Sicilia e forse anche la presenza di alcuni fra i più pregevoli esemplari lungo la costa meridionale (dovuta non certo all'esistenza di grandi centri abitati ma, evidentemente, alla frequenza delle rotte con l'Africa) lascia ritenere verosimile una introduzione contemporanea, o quasi, all'epoca di fabbricazione delle varianti.

[12] N. Inv. del Museo Archeologico Naz. di Siracusa 4282.

[13] N. Inv. 4166 (dal vecchio fondo); provenienza incerta.

[14] J. W. Salomonson, op. cit., p. 89, ma anche p. 62. Si possono ricordare anche i motivi di tralci presenti talora sulla spalla delle lucerne di questa variante, mentre nell'altra prevalgono i motivi geometrici usati in negativo su fondi della sigillata chiara D (cfr., per questi motivi dei bordi, A. Jodin - M. Ponsich, *La céramique estampée du Maroc romain,* in 'Bulletin d'archéologie marocaine' IV, 1962, p. 310).

1949, p. 152). In ogni caso, il ritratto dovrebbe appartenere all'ambito costantiniano [15].

All'ambito costantiniano è stata rimandata una delle più note e diffuse lucerne con ritratto, che si rinviene piuttosto di frequenza in Sicilia [16], utilizzata come elemento di iconografia imperiale da parte del Delbrück, che vi ha ravvisato il profilo di Fausta [17]. La composizione di base, nella variante più comune, consiste nel busto entro corona di alloro, riflettendo in ciò pienamente una predilezione del secolo IV, quando l'uso di ritratti entro clipeo o corona, di antica tradizione ed allusivo al concetto di apoteosi, era particolarmente largo, sia nei monumenti pagani che in quelli cristiani, sarcofagi, dittici, reliquari; è noto come i busti entro tondi continuino ad essere largamente usati nella suppellettile sacra, soprattutto in metallo e avorio, anche nei secoli successivi [18]. Il tipo monetale non è frequente, e comporta difficoltà di identificazione; ciò conferma come non sia sempre sicuro, per ora, trarre indicazioni cronologiche più esatte dagli elementi forniti dalle lucerne. Nel caso che si accetti l'ipotesi che una moneta di Fausta — coniata fino al 325/6 — abbia fornito il modello per questa lucerna, si dovreb-

---

[15] I ritratti sembrano meno frequenti nella variante con canale breve; questo esemplare si può avvicinare ad una lucerna romana, classificata tra quelle con ritratti imperiali, nella quale il busto è di tre quarti a d., con rappresentazione meno sommaria, acconciatura a turbante (L. MERCANDO, *Lucerne greche e romane dell'Antiquarium comunale,* Roma 1962, tav. XIV). Della stessa matrice un esemplare del Museo di Palermo (A. SALINAS, in 'N. Sc.' 1883, p. 286).

[16] Oltre a quelle di Siracusa (su questo gruppo, J. FÜHRER, op. cit., p. 183), si possono citare quella di Catania (G. LIBERTINI, *Il Museo Biscari,* Milano 1930, n. 1379); quella di Palermo da Agrigento, sulla quale C. MERCURELLI, art. cit., p. 92.

[17] R. DELBRÜCK, *Spätantike Kaiserporträts,* Berlin 1939, p. 168 (con un elenco di esemplari). Quello edito da L. DELATTRE, *Lampes chrétiennes de Carthage,* Lille 1890, n. 702, è riportato in D.A.C.L. VIII 1, Paris 1928, s.v. *Lampes,* n. 1133. Successivamente: H. MENZEL, op. cit., n. 599; J. PERLZWEIG, *The Athenian Agora, Roman Lamps,* Princeton 1958, n. 323; L. MERCANDO, op. cit., p. 37; M. GRAZIANI ABBIANI, op. cit., n. 198 etc.

Sull'iconografia di Fausta, v. ora R. CALZA, *Statua iconica femminile di Ostia,* in 'Boll. d'Arte' 1950, pp. 201-207 e R. CALZA, in E.A.A. III, 1960, s.v. *Fausta.*

[18] G. BOVINI, op. cit., p. 252; P. E. ARIAS, *Il piatto argenteo di Cesena,* in 'Boll. d'Arte' 1950, pp. 9-17; e v. ora anche A. GRABAR, *Christian Iconography,* Princeton 1968, p. 73. Qui il richiamo è ovvio anche alla traduzione del motivo dei medaglioni sui bordi dei vassoi fittili (SALOMONSON, op. cit., p. 10).

be ammettere una cronologia piuttosto alta per l'inizio del tipo africano 'classico' (della durata del quale si ha una indicazione precisa nel noto esemplare con la moneta di Teodosio II), cosa che non sembra molto agevole allo stato attuale degli studi nel campo particolare; altrimenti vi è da chiedersi se non convenga riprendere il suggerimento del Garrucci, che aveva pensato ad una delle imperatrici della fine del IV secolo-inizi del V [19]. Con ciò non disdirebbero le caratteristiche iconografiche, che sono quelle, del tipo e dell'acconciatura classicheggianti, con grandi occhi, ricorrenti nel ritratto ufficiale del IV secolo, tendenze che sono state rilevate, come è noto, anche per l'epoca teodosiana [20]. Taluni elementi stilistici, e i moduli stessi del ritratto, come le proporzioni della testa nell'insieme e il volto minuto rispetto alla capigliatura, si accorderebbero anzi maggiormente con le immagini relative a quest'ultimo periodo; ma il tipo non è documentabile su testimonianze numismatiche.

Gli esemplari del Museo di Siracusa sono sei, due dalla stessa matrice (che dovrebbe essere la più diffusa), alla quale appartiene anche l'esemplare che si trova a Catania, al Museo di Castello Ursino, dalla collezione Biscari (al n. 10). Delle due uguali, più semplici (nn. 4-5), una è di provenienza incerta, con ogni probabilità siracusana, l'altra, frammentaria, proviene dalla catacomba di S. Giovanni [21]; quasi identica una da Licodia Eubea e ancora simile per dimensioni un'altra, che ha la particolarità della cornice, a cuori e triangoli, chiusa, e di quattro semicerchi applicati nel disco intorno al tondo col busto [22]. Nelle altre due, di maggiori dimensioni, altri motivi circolari complicano il motivo di base (per l'uso di questo schema, cfr. altri due esemplari siracusani, nn. 2-3, con simile sintassi decorativa nel disco: in uno il motivo centrale è sostituito semplicemente dal foro [23], l'altro è il noto esemplare [24]

---

[19] R. GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana*, VI, Prato 1880, tav. 476, 1.

[20] B. M. FELLETTI MAJ, *Contributo all'iconografia del IV secolo*, in 'La Critica d'arte', 1941, pp. 74-90.

Se si trattasse invece di una ripresa di motivi più antichi, si potrebbe pensare a vari modelli.

[21] N. Inv. 4156 (dal vecchio fondo); n. Inv. 26706, dagli scavi del 1906 a S. Giovanni (rinvenuta all'estremità del Decumano massimo).

[22] N. Inv. 23451; n. Inv. 20230 (dal vecchio fondo).

[23] N. Inv. 4176 (dal vecchio fondo).

[24] N. Inv. 9011 (da S. Giovanni); riprodotta in O. GARANA, op. cit., fig. 89.

con il *chrismon* perlato; l'inserimento del *chrismon* nella corona di alloro rispondeva particolarmente [25] alle posizioni concettuali e alle consuetudini iconografiche del periodo). La più riuscita delle lucerne di questo gruppo, per la coerenza e la sobrietà della decorazione, può considerarsi quella di incerta provenienza (n. 8), con il medaglione contornato da un giro di grosse perle, che richiama direttamente l'ornato metallico [26]. La più elaborata è un'altra da Licodia Eubea (n. 9), dalla necropoli di un borgo dalla quale provengono alcune tra le più notevoli lucerne africane del Museo [27].

Da Licodia Eubea provengono altri due esemplari con busti-ritratto. In uno, al n. 22, il personaggio è incluso, come nei precedenti, in una cornice a motivi circolari (giri di racemi, perle?) con apice in basso [28]. La lettura della testa diademata è resa difficile dalla impressione piuttosto debole e dalla abrasione superficiale, che ha portato via la vernice. Si potrebbe avvicinare, oltre che ai ritratti imperiali degli ultimi anni del IV secolo e dei primi del V, ad una personificazione, con gli attributi in posizione araldica [29].

Nell'altro, al n. 20, è un busto di prospetto [30] evidentemente isolato da qualche composizione, con grandi occhi sbarrati; le caratteristiche iconografiche e stilistiche sembrano indicare un prototipo d'ambiente

---

[25] Amplissima la bibliografia sul motivo e sulle classi di monumenti in cui compare. Cfr. anche V. PICOZZI, *La monetazione imperiale romana*, Roma 1966, p. 34, per il *chrismon* sulle monete di Magnenzio.

[26] N. Inv. 4157 (dal vecchio fondo).

[27] N. Inv. 14214, da Licodia Eubea (P. ORSI, *Contributi alla Sicilia cristiana*, art. cit., p. 237; a questo proposito l'Orsi nota l'esistenza nel Museo di Siracusa di varie lucerne con ritratti, alcuni di carattere imperiale).

[28] N. Inv. 4156 (dal vecchio fondo).

[29] Se si trattasse di un'acconciatura femminile gonfia superiormente, o sormontata da diadema, si potrebbe fare riferimento a numerose immagini, dai ritratti ufficiali come la testa di Milano (l'attribuzione discussa in R. FARIOLI, *Opere d'arte orientale di età paleocristiana nelle raccolte di Milano e di Monza*, in 'Atti del Convegno La Lombardia e l'Oriente', 1963, p. 154), ai dittici di vario ambiente (G. BOVINI, op. cit., pp. 242 e 251) ed al ritratto imperiale, che rimanda alla medesima epoca (n. 14) in un noto lavoro di oreficeria nordafricano (J. HEURGON, *Le trésor de Ténès*, Paris 1958, pp. 63-69; è proposta l'identificazione con Galla Placidia). Anche per le personificazioni, v. R. FARIOLI, cit., p. 144.

[30] N. Inv. 22597 (da Licodia Eubea; P. ORSI, art. cit., p. 236).

diverso, con modi d'espressione molto caratterizzati, e forse un poco più tardo. Un esemplare analogo da Udna è stato descritto come un busto d'uomo, che tiene in mano un vaso [31].

Sono largamente presenti in questo tipo i soggetti cristiani; oltre agli esemplari molto numerosi con la Croce o il monogramma, ed a quelli più complessi di cui si è detto [32], su alcune lucerne vi sono singole immagini di personaggi sacri, derivanti probabilmente da raffigurazioni su altra materia; talvolta ciò è avvertibile nello stesso risalto della decorazione rispetto al disco della lucerna. Sono ormai stati indagati in più occasioni i rapporti dell'ornamentazione ceramica del IV secolo con le opere di toreutica e con i bassorilievi in marmo, tavole, bacini ecc. [33]. Meno agevole riesce proporre caso per caso le derivazioni, anche in senso lato, dai complessi figurativi su scala maggiore ai quali in genere tali lavori si ispiravano [34].

---

[31] F. LA BLANCHÈRE - P. GAUCKLER, *Cat. des Musées de l'Algérie et de la Tunisie, Musée Alaouï,* Paris 1897, n. 515.

[32] Come Giona, Noè, i Fanciulli nella fornace, l'Ascensione.

Le lucerne cristiane di Siracusa avevano già avuto una trattazione apposita agli inizi del secolo scorso, la citata operetta di F. DI PAOLA AVOLIO, (con considerazioni sui significati simbolici dei motivi di animali), sulla quale GARANA, op. cit., p. 310. Oltre ad un cenno di storia degli studi sulle lucerne cristiane in Sicilia, nel volume del Garana è una trattazione piuttosto ampia sull'argomento, con un tavola della tipologia delle forme. Alle figg. 74-85 è data una documentazione degli esemplari esistenti nel Museo di Siracusa; sono ripresi quelli con il tema dell'uomo in lotta con il leone e quelli della ben nota matrice con l'Ascensione (sulla quale v. L. MERCANDO, *Una matrice di lucerna nella coll. dell'Antiquarium Comunale,* in 'Boll. dei Musei Comunali' X, 1963, pp. 35-39).

Tra i soggetti cristiani elencati in L. BONOMO, art. cit., dalla catacomba Bonaiuto, è un esemplare con l'uccello nella gabbia (16; n. Inv. 35677), cigno o pellicano, secondo una raffigurazione che è ripresa nelle figurine di uccelli alternate ai motivi geometrici dei bordi (discussione su questo simbolo in D.A.C.L. III 1, Paris 1924, s.v. *Cage;* sul motivo della gabbia nel simbolismo della tarda antichità, v. anche G. MANGANARO, *Aspetti pagani dei mosaici di Piazza Armerina,* in 'Arch. Cl.' XI, 1959, p. 245 e J. TOYNBEE, *A Silver Casket of the Walbrook Mithraeum,* London 1963, p. 14); esemplari in DELATTRE, op. cit., n. 193 e 866 ss.; M. PONSICH, op. cit., p. 63.

[33] Sui materiali siciliani di queste classi, v. ora C. VOZA, *Ceramica tardoimperiale in Sicilia,* in 'Atti del II Congresso Naz. di Archeologia Cristiana' (Matera 1969), 1971, pp. 32-47.

[34] Con riferimento alla esigenza di operare in molte manifestazioni della cultura figurativa africana le debite distinzioni fra le singole aree (v. A. CARANDINI, in « Dia-



Fig. 1 - SIRACUSA, *Museo Archeologico Nazionale*: lucerne.



Fig. 2 - 10. Catania, *Museo di Castello Ursino*: lucerna (da Libertini); 11-12. monete di Fausta (da Volbach-Hirmer e da R. Calza); 13. moneta di Aelia Flaccilla (da Volbach-Hirmer); 14. ritratto di Galla Placidia (da Heurgon); 15. Siracusa, *Museo Archeologico Naz.*: moneta di Galla Placidia.

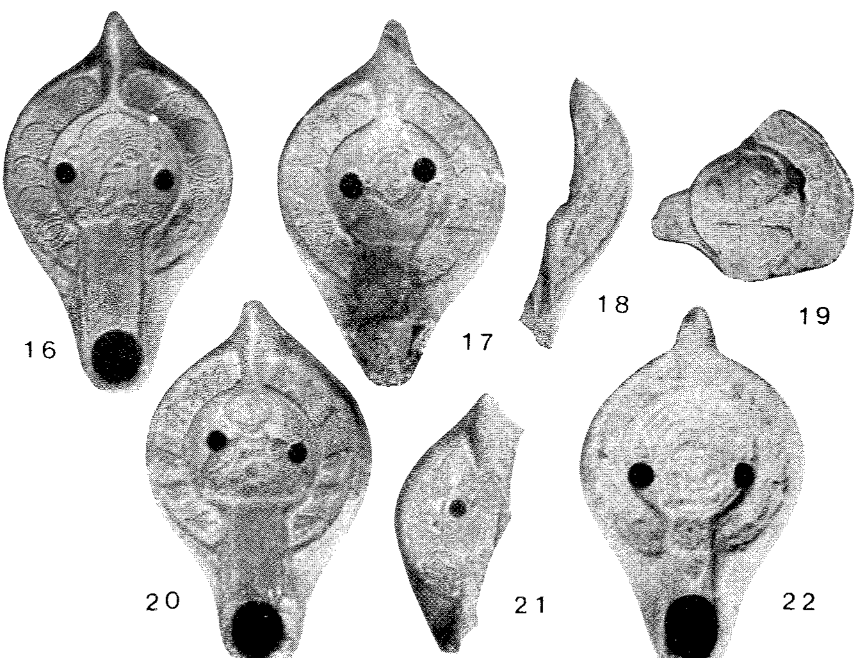


Fig. 3 - Siracusa, *Museo Archeologico Nazionale*: lucerne.

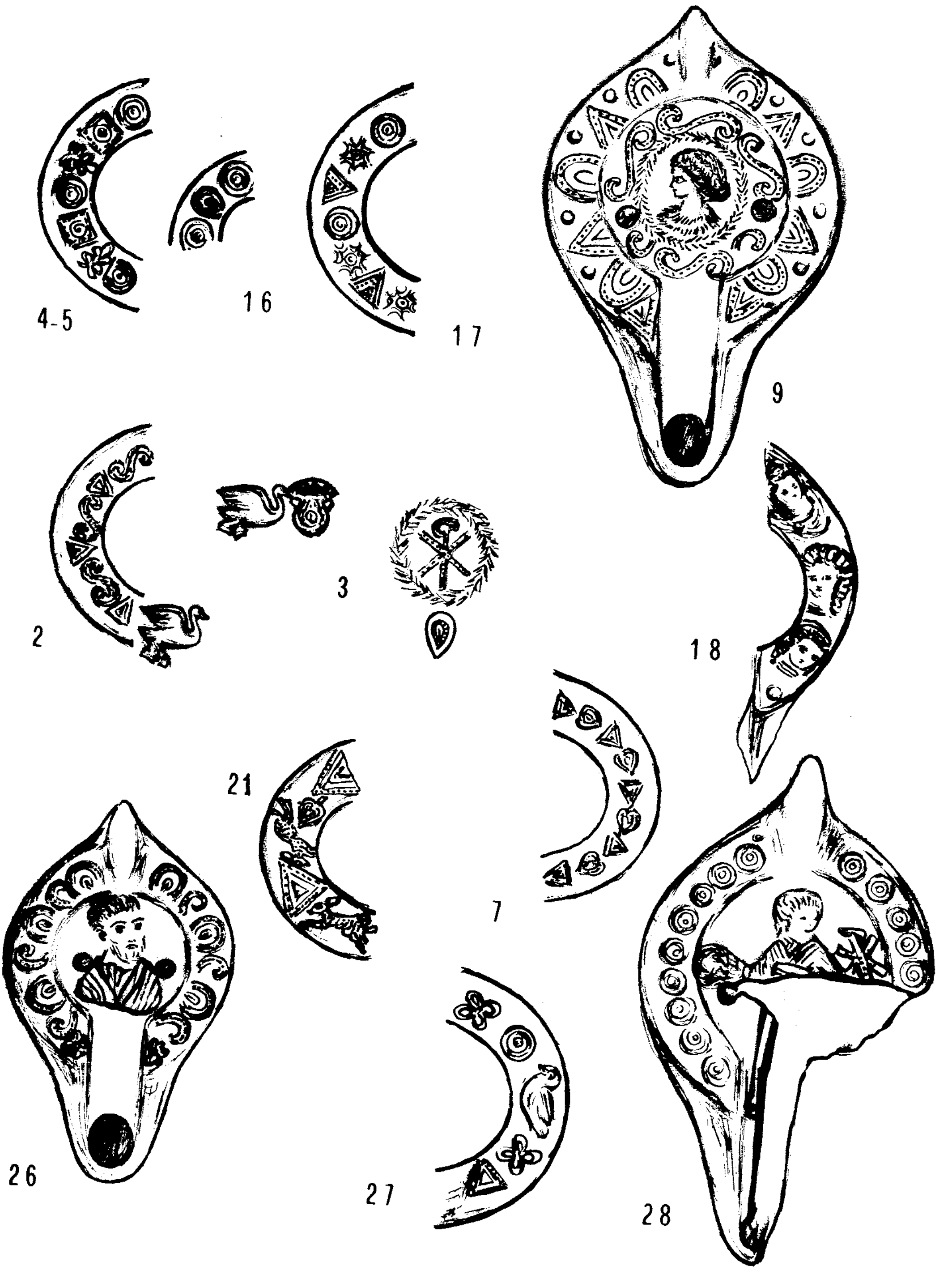


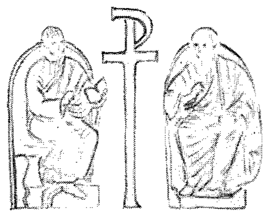
Fig. 4 - SIRACUSA, *Museo Archeologico Naz.*: lucerne (*scala* 1 : 2).



23



24





25

Fig. 5 - 23. Atene, *Museo Benaki*: frammento di vassoio e ricostruzione (da K. ΛΟΒΕΡΔΟΥ); 24. Malaga: frammento di vassoio (da De Palol); 25. Brescia: lipsanoteca (da Grabar).



26



27



28

Fig. 6 - Siracusa, *Museo Archeologico Naz.*: lucerne.

Queste caratteristiche si notano anche nel bell'esemplare con il busto di Orfeo, al n. 17, volto di tre quarti con clamide agganciata sulla spalla destra, copricapo a foggia di berretto frigio perlato [35]; il soggetto è tra quelli accettati e reinterpretati dal simbolismo cristiano, ma qui probabilmente tale carattere non ha particolare rilievo [36]. Il prototipo si può immaginare in marmo o in metallo, o come parte di un bassorilievo ornamentale, tradotto per la decorazione fittile prima di venire utilizzato per la matrice di lucerna; una diversa realizzazione del personaggio di Orfeo è tra i motivi a rilievo di un raro esemplare di forma chiusa di terra sigillata chiara da una officina africana [37]. La posizione

---

loghi di Archeologia » I, 1967, p. 97; e ora R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma. La fine dell'arte antica,* Milano 1970, in particolare alle pp. 215 e 223 ss.), per le produzioni tardoimperiali di ceramiche — come per i modelli di queste — e per altre classi di produzioni artigianali si riconoscono ora centri di fabbricazione e diversi rapporti e influenze (cfr. anche F. W. DEICHMANN, *Eine alabastrine Largitionschale aus Nubien,* in 'Tortulae', Wien 1967, p. 65). Per un richiamo metodologico, in generale, ai centri di produzione delle arti suntuarie nel Mediterraneo, cfr. P. E. ARIAS, art. cit., p. 17.

[35] N. Inv. 22598 (da Licodia Eubea; P. ORSI, art. cit., p. 237).

[36] Il costume potrebbe alludere anche ai Dioscuri, ma è probabile che si tratti di Orfeo. Può considerarsi caratterizzante anche la terminazione dell'attributo che è alla sinistra del personaggio.

Il motivo di Orfeo, come è noto largamente impiegato nel patrimonio decorativo del IV secolo, compariva anche su piccoli monumenti, ed era familiare alle officine africane (cfr. M. SQUARCIAPINO, *Un rilievo di Orfeo tra le fiere al Museo di Sabratha,* in 'Bull. del Museo dell'Impero romano' XII, 1941, pp. 61 ss.).

[37] J. W. SALOMONSON, op. cit., p. 86. La figura di Orfeo per intero è presente anche in una lucerna di Cartagine (SALOMONSON, Abb. 105), con largo uso della ornamentazione a linee e punti in rilievo, come in questo busto; è da richiamarsi però, per l'atteggiamento, soprattutto la figura di Orfeo nel campo centrale di un vassoio rettangolare (SALOMONSON, Abb. 88).

Da questa stessa matrice vi sono esemplari a Roma (GARRUCCI, op. cit., VI, tav. 476, 2), al British Museum (O. DALTON, *Catalogue of Early Christian Antiquities,* London 1901, n. 714) etc. Il motivo ridotto alla sola testa ritorna fra le protomi applicate sulla cornice di un frammento del Museo di Siracusa (18; n. Inv. 19750, dal vecchio fondo); delle altre teste nella cornice, una sembra essere una maschera teatrale (presente in un frammento dal predio Salerno Aletta, a sud dell'Anfiteatro, 'N. Sc.' 1954, p. 320, fig. 15, 7), l'altra è anch'essa ridotta da un busto adoperato nel disco di altre lucerne (v. L. MERCANDO, op. cit., tav. XIV, 4). Tipica di questo periodo la possibilità, oltre che di applicare le singole figurine scambiandole variamente, di ridurle e di ritagliarle progressivamente; da ricordare a questo proposito l'introduzione, in vari campi delle arti figurative, dell'uso delle protomi.

della testa, la capigliatura, il berretto sono vicini ai tipi dei fanciulli babilonesi nella scultura funeraria cristiana della metà del IV secolo. È da notare come il rendimento della capigliatura e la fitta decorazione del copricapo contrastino con la sobrietà della figura, non priva di una certa correttezza formale.

I modi della scultura funeraria sono riconoscibili anche in un pregevole busto di personaggio sacro su una lucerna (n. 26) dalla catacomba Bonaiuto [38], il noto esemplare con S. Pietro ricordato dal Garana (op. cit., p. 312), e compreso nel recente studio d'insieme sulle testimonianze iconografiche dei Principi degli apostoli nelle arti minori [39]. È simile all'esemplare del Museo Sacro Vaticano [40], tranne per il particolare della mano destra visibile vicino all'orlo del pallio; manca anche la croce che compare in un esemplare da Tebessa [41]. Per quanto il personaggio non sia caratterizzato da attributi, è consentita l'identificazione secondo l'iconografia di S. Pietro, anche se questa non è, come è noto, costante in tutte le sue caratteristiche. Pur nello scarso rilievo che conserva la figurazione applicata sul disco della lucerna, è logico pensare che sia stata ispirata da prototipi in scultura, ed in primo luogo dai sarcofagi romani della metà del IV secolo, quando appunto si differenziano e si stabilizzano i tipi degli apostoli, in questo periodo protagonisti della iconografia sacra [42]. In tale senso si possono citare infiniti confronti, dai sarcofagi [43] alle ben note figurazioni su avorio e metallo. Ma è opportuno pensare a modelli diretti di aree, almeno gene-

---

[38] N. Inv. 35755.

[39] P. Testini, *L'iconografia degli Apostoli nelle arti minori*, in 'Saecularia Petri et Pauli', Città del Vaticano 1969, n. 102.

Per le rappresentazioni di personaggi sacri nelle lucerne siracusane, J. Führer, op. cit., p. 184. Tra le più note immagini dei Principi degli apostoli in Sicilia, quelle nell'affresco dell'arcosolio di Marcia a Vigna Cassia ('B.A.C.' 1877, p. 150 ss.); da ricordare anche le teste di apostoli in stucco da Priolo (S. L. Agnello, in 'Nuovo Didaskaleion' 1947, art. cit., p. 9).

[40] R. Garrucci, op. cit., VI, tav. 476, 5 e P. Testini, *Le catacombe e gli altri cimiteri cristiani in Roma*, Bologna 1966, fig. 955.

[41] D.A.C.L. VIII 1, cit., n. 1103; cfr. anche J. Brants, *Antieke Terra-cotta Lampen*, Leiden 1913, n. 1155; L. Mercando, op. cit., p. 23; M. Graziani Abbiani, op. cit., n. 64.

[42] Cfr. ora L. De Bruyne, *L'iconographie des apôtres Pierre et Paul dans une lumière nouvelle*, in 'Saecularia...', cit., pp. 65 ss.

[43] M. Sotomayor, *S. Pedro en la iconografía paleocristiana*, Granada 1962, p. 36.

ricamente, orientali, più che per le caratteristiche, anche maggiormente riconoscibili in ambiente orientale, della chioma folta e della barba sempre folta ma corta [44], per i caratteri stilistici che riflettono qui i grandi occhi e il rendimento della capigliatura, a calotta segnata da tratteggio. Prodotto di questa atmosfera stilistica che ricerca l'intensità espressiva ed usa la tecnica del rilievo a colpi fortemente intagliati è, ad esempio, in ambiente metropolitano, il busto di evangelista da Costantinopoli, attribuito alla fine del IV - inizi del V secolo [45]. In genere, in questi personaggi sacri si ripete il tipo dell'abbigliamento, l'orlo della tunica visibile vicino al collo e il giro del pallio portato sulla spalla destra. Qui, come si diceva, non sono aggiunti attributi; la croce poteva o no appartenere all'iconografia originaria, che è lecito supporre molto vicina ad un gruppo su fondo di vassoio in terra sigillata chiara di tipo D, in vari frammenti al Museo Benaki di Atene (SALOMONSON, op. cit., p. 99, e cfr. a p. 4 ss.; discussione e ricostruzione iconografica in K. ΛΟ-BERΔΟΥ, *Θραύσματα πηλίνων πρωτοχριστιανικῶν δίσκων,* in 'Δελτίον τῆς χριστιανικῆς ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας' IV, 1969, pp. 229-245).

Mentre un altro personaggio sacro è rappresentato [46] (n. 27) in maniera poco comune, completamente di prospetto e (per quanto si può arguire dalla impressione molto debole) con linea di contorno non articolata, ancora una raffigurazione, nella lucerna di dimensioni notevoli, purtroppo un po' lacunosa, al n. 28 [47], è vicina come il busto di S. Pietro, per soggetto e per tecnica, ai rilievi della scultura funeraria della seconda metà del IV secolo. In questo caso il motivo è ripreso tale e quale dalla decorazione dei bordi dei vassoi fittili; il personaggio sacro, in piedi, è riportato per intero. Tra i frammenti di vassoi in cui compare questa raffigurazione sono quelli da Malaga (P. DE PALOL, *Arqueología cristiana en la España romana,* Madrid - Valladolid 1967, p. 365, tav. CXIII); un frammento da Djemila in SALOMONSON, op. cit., Taf.

---

[44] Caratteristiche iconografiche che si mantengono e si fissano nel periodo successivo; cfr. ad es. il rilievo da Sinope a Berlino (E. KITZINGER, *A Marble Relief of the Theodosian Period,* in 'Dumbarton Oaks Papers' XIV, 1960, pp. 40-41.

[45] A. GRABAR, *Sculptures byzantines de Constantinople,* Paris 1963, p. 13.

[46] N. Inv. 14411, dall'ipogeo III ai Cappuccini (P. ORSI, *Di alcuni ipogei cristiani a Siracusa,* cit., tav. I, 1; l'Orsi ritiene che il personaggio porti in mano i simboli della palma e dell'uva; il Führer parla di un personaggio alato).

[47] N. Inv. 26505, da Siracusa.

I, 9 [48], etc. Si tratta di figurine isolate, che nei vassoi rettangolari possono essere adoperate in fila lungo il bordo; in uno dei frammenti superstiti si nota anche come possano essere ripetute senza variazioni di atteggiamento, talora con la sola sostituzione della testa giovanile al tipo barbato. La raffigurazione può qui avere il significato generico di personaggio sacro, ma ricorda abbastanza talune immagini del Salvatore giovanili, presenti come è noto accanto ad altri tipi nella seconda metà del IV secolo — per perdurare ancora in età successiva [49] —, dal sarcofago di Giunio Basso alla Lipsanoteca di Brescia [50]. Entra nella composizione della lucerna anche il *chrismon* perlato, *chrismon* che è inserito un po' di scorcio, per mancanza di spazio nel disco; l'insieme risulta quindi un po' affollato, ma l'effetto non può dirsi spiacevole. Si potrebbe vedervi una particolare attenzione nell'adattare questo soggetto alla lucerna, e l'insieme andrebbe inteso come un riassunto della composizione che doveva essere presente nel vassoio, per la quale valga ancora una volta il richiamo alla ricostruzione data da K. ΛΟΒΕΡΔΟΥ (art. cit., pp. 237 ss.; cfr. al n. 23). Nel caso che il gesto non sia di acclamazione, ma di porgere la corona [51] e l'immagine voglia alludere al Salvatore, l'aggiunta del *chrismon* dimostra l'intento di accentuare la caratterizzazione del significato di salvezza.

Riferimenti numismatici *.

Per i confronti richiamati, si raggruppano qui di seguito le citazioni numismatiche.

Il Delbrück non richiama diretti confronti monetali per il ritratto femminile nel quale egli ravvisa l'imperatrice Fausta (sulla numismatica della quale H. COHEN, *Mé-*

---

[48] Nelle ceramiche a rilievi, classificate tra i prodotti di fabbriche di sigillata chiara C e tra i più tardi vassoi di tipo D, si ripetono spesso gli stessi motivi figurativi, o particolari degli stessi, variamente alternati, talora con semplici giustapposizioni.

[49] cfr. P. A. MARTINELLI, *L'immagine di Cristo nell'antica arte ravennate*, Faenza 1969, pp. 8 ss.

[50] A. GRABAR, *L'arte paleocristiana*, Milano 1967, p. 274.

[51] La corona nella mano destra ha anche il personaggio in veste di filosofo o di poeta al centro, ancora una volta, di un vassoio rotondo da Djemila (SALOMONSON, Abb. 86), iconografia che si avvicina del resto ad una *Maiestas Domini*. Dalla decorazione di questi gruppi di vassoi sembra siano ripresi la maggior parte degli elementi poi combinati e utilizzati nel ristretto campo del disco delle lucerne.

* I riferimenti numismatici sono stati compilati a cura della sig.a Pina Tranchina.

dailles impériales 3a ed., VII, Leipzig 1930, p. 332). Tra le più note effigi monetali di Fausta si possono citare quelle riprodotte in:

F. W. VOLBACH - M. HIRMER, *Arte paleocristiana*, Firenze 1958, tav. 52 (al n. 11);

R. CALZA, in 'Boll. d'Arte' 1959, cit., fig. 7, moneta d'oro coniata a Sirmium fra il 324 e il 326 (al n. 12); qui compare la pettinatura con la crocchia bassa. Altro esempio con questa pettinatura è riportata da R. CALZA in E.A.A., cit., s.v. *Fausta*, alla fig. 723; si tratta di una moneta del Museo Nazionale Romano. V. anche la bella coniazione aurea riportata in R. BIANCHI BANDINELLI, op. cit., n. 402.

Ancora un'osservazione a questo proposito: se è probabile che un prototipo monetale sia alla base di questo motivo, si tratta però di un'ispirazione vicina ma non diretta. Non è stata usata infatti la moneta stessa come stampo, poiché le dimensioni del profilo variano sensibilmente nelle diverse matrici delle lucerne (da cm. 1,5 a cm. 2).

Riguardo alle imperatrici della fine del IV e degli inizi del V secolo, si potrebbero citare, per le caratteristiche del profilo — anche se non esistono possibilità di confronto diretto per l'acconciatura — immagini di Aelia Flaccilla, consorte di Teodosio I, ad esempio nella moneta riprodotta in VOLBACH-HIRMER, cit., tav. 52 (al. n. 13).

Come esempio di effigie monetale di Galla Placidia si dà, al n. 15, un solido d'oro del Museo Nazionale di Siracusa (N. Inv. 52853, dal ripostiglio di Comiso, rinvenuto nel 1935; v. P. E. ARIAS, in 'N. Sc.' 1937, p. 471 e F. STANGANELLI, in 'N. Sc.' 1950, pp. 336-7; per la pubblicazione particolareggiata, F. PANVINI ROSATI, in 'Rend. Lincei' 1953, pp. 422-440).

ANNA MARIA FALLICO

LA COMPONENTE MAGICA IN « CIEN AÑOS DE SOLEDAD » DI G. GARCÍA MÁRQUEZ

Ipotesi su un romanzo di successo.

Cosa può giustificare l'interesse di un lettore, europeo in particolare, per il romanzo di uno scrittore latinoamericano contemporaneo?

In un'intervista pubblicata su « Indice », alla domanda se non ritenesse che l'unico legame tra i romanzieri latinoamericani fosse la comune simpatia per il regime castrista, G. García Márquez ha così risposto: « *El boom de la narrativa latinoamericana... tiene causas fundamentalmente políticas. Antes de que se produjera, había en América escritores tan valiosos como, Cortázar, que empezó a escribir antes de 1950, o Carpentier, que lo hizo mucho antes, y nadie se ocupaba de ellos. Por otra parte, no se puede hablar de* una *novela latinoamericana, sino de diversos novelistas latinoamericanos, cada uno de los cuales sigue su proprio cammino. Cuba los ha conexionado, creando una conciencia americana.* »[1].

Márquez parla dunque di Cuba, del più importante avvenimento dell'America Latina in questo secolo, come del motivo di fondo del rinnovato tessuto connettivo e della « solidarietà » della narrativa latinoamericana contemporanea. Ma anche per spiegare il *boom* (evidentemente editoriale, commerciale) di questa narrativa Márquez parla di mo-

[1] « Il *boom* della narrativa latinoamericana ... ha cause fondamentalmente politiche. Prima che si producesse, c'erano in America scrittori autorevoli come Cortázar, che incominciò a scrivere prima del 1950, o Carpentier, che iniziò molto prima, e nessuno si occupava di loro. D'altra parte non si può parlare di un romanzo latinoamericano ma di diversi romanzieri latinoamericani, ognuno dei quali segue la sua strada. Cuba li ha unificati, creando una coscienza americana ». Intervista pubblicata su « Indice », n. 327, nov. 1968, p. 31, Madrid.

tivazioni politiche. In tal modo egli stesso ci dà la prima risposta al nostro interrogativo iniziale.

Certamente lo stimolo alla lettura di un romanzo come *Cien años de soledad* è stato, per gran parte dei suoi lettori, di natura extraletteraria, esterna all'interesse che lo specialista può avere per quella specie di « ultima spiaggia » del romanzo che secondo alcuni è ormai diventata l'America Latina. Cuba, la guerriglia, Che Guevara, movimenti studenteschi, Camilo Torres, Inti Peredo, hanno concorso a creare intorno alle vicende politiche latinoamericane una notevole tensione d'interesse particolarmente acuta negli anni '60 (e la vicenda dell'intellettuale francese Regis Debray è « fisicamente » emblematica di questo straordinario interesse). Tale tensione non esauriva evidentemente la sua carica nella lettura di saggi, articoli, visioni di documenti, e *reportages* di varia natura, ma era disponibile per un diverso approccio verso quella realtà. Questo diverso approccio poteva essere, e con *Cien años de soledad* la possibilità si concretizza, il romanzo, in cui il « diverso » è dato dal suo metodo particolare comunemente (approssimativamente e genericamente) definito « elaborazione artistica ».

La situazione latino-americana era già conosciuta nei suoi termini politici, sociali, ed economici: mancava l'informazione sulla sua dimensione antropologica, la dimensione, cioè che attiene all'angolazione umano/culturale nel rapporto uomo-natura-società.

Si potrebbe obiettare che a questo scopo ben più soddisfacente sarebbe la lettura dei tanti testi d'antropologia, etnologia e etnografia, esistenti sull'argomento. A nostro avviso, invece, il senso della realtà attuale del continente latinoamericano non può essere dato appieno da uno studio scientifico, proprio in quanto esso, legato com'è all'univocità del proprio linguaggio, non è in grado di rappresentarne appieno la complessità, e l'equivocità. Proprio la presenza massiccia, come cercheremo di dimostrare, di materiali scientifici, antropologici e etnologici nel romanzo di Márquez, sembra dimostrare la giustezza della nostra ipotesi. E' come se Márquez avesse voluto aggiungere un *quid* di credibilità ai risultati delle indagini scientifiche proiettandoli, con apparente contraddizione, nel regno del fantastico, dell'irreale, della favola. Ma già quest'operazione ha un profondo significato: è come se l'autore volesse avvertirci che ben poca cosa capiremmo del suo paese se separassimo dati e aneddoti dalla loro « naturale » dimensione fantastica, irrazionale e magica.

A questo punto avanziamo un'ipotesi (niente di più che una direttrice di ricerca) sulla progettazione, sull'intenzione organizzativa dello autore, sullo schema base del libro; esso ci sembra essere la fusione di:

a) una serie di dati scientifici, antropologici, o parascientifici che fanno da fulcro e nucleo di situazioni aneddotiche;

b) eventi e personaggi storici approssimativamente (con voluta approssimazione) camuffati (la scena della strage degli operai in sciopero ha un preciso antecedente storico nel massacro di mille lavoratori agricoli in sciopero, il 6 dicembre del 1928; la lotta politica e militare tra liberali e conservatori, che ha realmente travagliato la Colombia fin dalla proclamazione della sua indipendenza), quando non esplicitamente nominati (Alexander von Humboldt, Francis Drake, Riohacha);

c) proiezione di queste componenti in una dimensione ambientale e comportamentistica fondamentalmente magica.

Al di là della sua riuscita letteraria, dovuta soprattutto alla portentosa capacità fabulatrice dell'autore, questa fondamentale struttura del romanzo, integrazione tra scienza e magia, rappresenta anche una ben precisa proposta culturale (e di civiltà) alternativa a quella euro-americana: una proposta che si basa sulla rivalutazione di forme di vita indigene e, più in generale, di un sistema di conoscenza non fondato sul razionalismo tipico della cultura borghese occidentale.

Ma si può avanzare un'altra ipotesi, certamente più probabile, non fosse altro perché più largamente auspicata: Márquez potrebbe aver inteso un'integrazione tra apparato scientifico e apparato magico tendente a realizzare una sintesi totale e universale dei problemi della conoscenza e « cultura ». E' un sogno antico, per qualche verso accostabile a quello degli uomini del Rinascimento italiano, al loro tentativo di fondare una conoscenza dell'uomo e del mondo: l'unità nella filosofia della scienza e della metafisica, nell'ambito della quale si può quantomeno analogicamente includere la magia. Se poi necessitasse testimoniare in qualche modo la familiarità della magia con la scienza, spesso taciuta o addirittura negata dagli studiosi dell'epoca, basterebbe citare le attitudini magiche di Campanella, Bruno, Pico della Mirandola.

Eugenio Garin scrive a questo proposito: « Troppa parte della storiografia dall'800 in poi, e vorrei dire dal razionalismo illuministico in poi, ha inteso il Rinascimento come un avvio al divorzio fra raziocinio puro, cartesiano, scientifico, e forze oscure, vitali, anime dei cieli

e delle cose, relitti, diceva il Burckhardt, di antiche e medievali tenebrose superstizioni. In realtà si lotta contro quel divorzio e quel contrasto per una convergenza nuova. Si distrugge la sicurezza di un cosmo astorico a strutture fisse risolto in una gerarchia concettuale che respinge tutto quello che esorbita dalla forma universale. »[2].

La magia ha nel romanzo di Márquez un ruolo privilegiato e ne costituisce senza dubbio la componente-chiave in quanto ingloba e influenza ogni « segno » che, all'interno della struttura del romanzo, si ponga sul versante del non-razionale. Questa natura dilatata della componente magica, il suo includere anche elementi non magici ma solo non razionali (ingenuità, spontaneismo, atteggiamenti animaleschi di certi personaggi) fornisce al romanzo il suo *quid* di *romanesque* e di poetico. Ma ciò che costituisce l'originalità dell'universo di Macondo è che, nonostante la sua preponderanza, la componente magica non si oppone alla scienza, non se ne fa antagonista. In tal modo l'indicazione di Márquez (integrazione scienza-magia) non rimane relegata al momento della costruzione del romanzo, ma interviene nell'organizzazione stessa dei contenuti, nei loro rapporti e reciproci condizionamenti.

Antropologia, etnocentrismo e magia.

Accingersi a parlare della magia, della dimensione esistenziale e sociale dell'individuo « primitivo », significa innanzitutto fare i conti col nostro essere di razza bianca, europei, civili, col nostro passato di « eletti », di appartenenti alla razza privilegiata, a quella razza che non solo ha perpetuato i più orrendi massacri e genocidi ma li ha giustificati con l'argomento della propria superiorità (che spesso è consistita solo nell'aver potuto e poter disporre di fucili e cannoni contro archi e frecce). Neanche l'antropologia e l'etnologia sono immuni dal contagio del razzismo o, per dirla con il corrispettivo e meno crudo termine scientifico, dell'etnocentrismo [3].

---

[2] E. Garin, *Magia e civiltà moderna*, in E. De Martino, *Magia e civiltà*, Garzanti, Milano, 1962, p. 30.

[3] L'etnocentrismo è definibile come la concezione di superiorità degli apparati ideologici, politici, sociali e culturali gravitanti attorno ai destini di una razza. Nelle analisi riguardanti epoche a noi vicine il suo significato si accompagna come immediato

Spesso le teorizzazioni di antropologi ed etnologi hanno fornito gli alibi culturali e ideologici per imprese coloniali delle forze economiche e politiche [4].

Si riparlerà di Levy-Bruhl, Malinowski, ecc. nel corso della nostra analisi del romanzo; per ora ci limitiamo a citare alcuni di essi per esemplificare la posizione dell'antropologia europea nei confronti dei sistemi di vita dei popoli extraeuropei. Molti scritti sulla magia, rivelando posizioni fortemente impregnate di etnocentrismo, sono ricche di epiteti come « selvaggi » e denominazioni quali « civiltà inferiori » caratterizzanti quei popoli dove l'apparato magico viene a costituirsi come l'elemento-chiave nello sviluppo storico culturale. Quasi sempre prevale il rifiuto di prendere in considerazione il diverso sviluppo storico dei popoli osservati, giungendo ad una valutazione dei loro comportamenti di tipo ideologico, in quanto scaturisce dal solo raffronto del dato rilevato con i dati analoghi della civiltà europea. Un esempio tipico di questo atteggiamento è l'opera di James G. Frazer che pure rimane una delle più utili e ricche per l'ampiezza del materiale esaminato. Sulla magia egli scrive « E' dunque una verità evidente e quasi una tautologia il dire che tutta quanta la magia è per necessità falsa e sterile, perché se divenisse vera e fruttuosa non sarebbe più magia ma scienza »[5].

Per il Frazer quindi tutto ciò che non rientra nell'area storico-culturale occidentale viene considerato falso e sterile. Da queste premesse è facile capire come l'autore possa qualificare, con una significativa immagine geologica, i popoli primitivi come « strato selvaggio » che si configura come « una perenne minaccia per la civiltà »[6]. Come Frazer, anche Lévy-Bruhl rifiuta il carattere (quindi la capacità) razionale dei popoli extraeuropei. Egli scrive: « Il valore eccezionale di certe opere o di certi procedimenti dei primitivi, che contrasta così fortemente con la grossolanità e il carattere rudimentale del resto della loro cultura, non è il frutto della riflessione né del ragionamento. Se così fosse, non si

---

attributo alla razza bianca. Perciò nel nostro discorso etnocentrismo e eurocentrismo saranno sinonimi.

Per ragioni storico-politiche comprendiamo nell'area eurocentrica anche gli Stati Uniti d'America.

[4] Per un maggiore approfondimento di questi temi consigliamo la lettura della rivista « Terzo mondo » diretta da U. Melotti.

[5] JAMES G. FRAZER, *Il ramo d'oro*, Boringhieri, Milano, 1965, p. 83.

[6] Op. cit., p. 92.

constaterebbero simili disparità e questo strumento universale avrebbe reso loro lo stesso servizio più di una volta »[7].

In polemica con Lévy-Bruhl e con una impostazione scevra da ogni razzismo Malinowski affronta il discorso sulla magia e sulla capacità di sistemazione razionale dei popoli primitivi. Egli scrive: « Gli indigeni ... possiedono in effetti un completo sistema di principi di navigazione incorporato in una terminologia complessa e ricca, usato e seguito altrettanto razionalmente e conseguentemente quanto la scienza moderna è usata e seguita dai marinai moderni... Ma nonostante la loro conoscenza sistematica, metodicamente applicata, essi sono ancora nelle mani di correnti violente e inattese, di tempeste improvvise durante l'epoca dei monsoni o di scogli sconosciuti. E qui subentra la magia ... Se il marinaio moderno, che va in estasi per la scienza e la ragione, provvisto di ogni sorta di dispositivi di salvezza, che viaggia su navi costruite in acciaio, se persino il marinaio moderno ha una singolare tendenza alla superstizione — che non lo spoglia della sua conoscenza e della sua ragione e neppure lo rende prelogico — dobbiamo meravigliarci che il suo collega selvaggio, in condizioni molto più precarie, si tenga stretto alla salvezza e al conforto della magia? »[8]. Se Malinowski e con lui altri antropologi, come Lévi-Strauss, riescono a mantenersi nei limiti della obbiettività per quanto riguarda lo studio di altre civiltà, capita spesso di incontrare dichiarazioni influenzate da una visione etnocentrica o meglio eurocentrica della storia in noti uomini di cultura. E' il caso di Moravia che, in un servizio sull'« Espresso » del 1 febbraio 1970 così scrive degli *indios*: « Gli *indios*, soggiogati e conquistati dagli spagnoli, hanno riconosciuto la superiorità dei conquistatori abbandonando la loro religione, i loro costumi e, fino ad un certo segno, le loro lingue per quelle dei conquistatori. Ma introducendovi elementi della loro tradizione e soprattutto accettando credenze e costumi con la passività incomprensiva e ottusa del servo che si piega ad imitare un padrone che non comprende e non ama. ».

Lévi-Strauss è lo studioso al quale l'antropologia è debitrice per aver visto il proprio campo definitivamente sgomberato da pregiudizi etnocentrici e razzisti; sui pericoli di posizioni come quelle di Frazer

---

[7] L. Lévy-Bruhl, *La mentalità primitiva*, Einaudi, Torino, 1966, p. 437.

[8] B. Malinowski, *Magia ed esitenza nelle società primitive*, in E. De Martino, *Magia e civiltà*, Garzanti, 1962, p. 196.

e di Lévy-Bruhl, egli così ha scritto: « Limitandoci all'istante presente della vita di una società, cadiamo innanzitutto vittime di un'illusione: poiché tutto è storia; è storia quello che è stato detto ieri, è storia quello che è stato detto un minuto fa. Ma soprattutto ci condanniamo a non conoscere questo presente, perché solo lo sviluppo storico permette di soppesare e di valutare nei loro rispettivi rapporti gli elementi del presente. »[9].

Contro i pericoli dell'etnocentrismo nelle interpretazioni antropologiche, comprese quelle che tentano di raggiungere il massimo della lucidità e dell'imparzialità, si leva la voce di Ernesto De Martino. Egli dice che non basta un atteggiamento volontaristico di fronte a questi problemi, non è sufficiente scegliersi antirazzista per esserlo veramente; i pericoli affondano le proprie radici in motivazioni molto complesse. « Nel caso della magía, un ingenuo oggettivismo induce spesso a credere che, per definirla, basti la osservazione dei comportamenti magici nelle diverse culture umane, la determinazione della funzione che la magia assolve nella totalità organica di ciascuna di queste culture, la comparazione dei risultati ottenuti: ma in realtà, nella stessa scelta dei comportamenti magici, nel circoscriverli in un modo piuttosto che in un altro, nello stabilire ciò che in essi è meno o più importante per la definizione, l'antropologo è continuamente esposto al pericolo di proiettare acriticamente in determinati fenomeni culturali extraeuropei i problemi, le scelte, e i significati che appartengono esclusivamente a singole epoche della storia interna della civiltà occidentale »[10]. In altre parole, razzismo può anche essere quello alla rovescia di chi crede di « elevare » ed emancipare istituzioni tipiche del mondo primitivo, come la magia, attribuendo loro la soluzione dei propri problemi, che sono in questo modo nuovamente assunti a parametri di civiltà.

Come primo approccio all'universo macondiano, come primo tentativo di rinvenire alcune coordinate fondamentali nel romanzo di Márquez, tenteremo una verifica del discorso fin qui svolto analizzando brevemente alcuni personaggi e alcuni archetipi di quel « sistema di filosofia naturale », per dirla con Lévi-Strauss, che è il mondo magico di Macondo.

---

[9] Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore.

[10] E. De Martino, *Magia e civiltà*, ed. cit., p. 6.

Siamo stati costretti ad emarginare dal nostro studio l'analisi dei temi stilistico-formali pur proliferanti in *Cien años*: i rinvii a Faulkner (Márquez, tuttavia, rifiuta questa paternità), Hemingway, Joyce (le due pagine del monologo di Fernanda del Carpio, sembrano tolte di peso dal famoso monologo finale di Molly Bloom nell'*Ulysses*) e Borges, potrebbero da soli costituire l'oggetto di una lunga analisi che, in questo caso, ci allontanerebbe dallo scopo della nostra indagine; tuttavia porremo attenzione alle « cifre » stilistiche quando esse permetteranno una maggiore puntualizzazione dei connotati contenutistici di un personaggio o di una qualsiasi altra componente strutturale del romanzo.

José Arcadio Buendia, tra scienza e magia.

I due parametri essenziali in cui sembra muoversi il romanzo e cioè scienza e magia, o se vogliamo, razionale e irrazionale, vengono a volte a integrarsi — al di là dell'accentuazione quantitativa dell'una o dell'altra dimensione — in uno stesso personaggio acquistando molto spesso una esatta equivalenza. Vedremo infatti come il personaggio Melquíades, provvisto di doti soprannaturali, rivelerà una concretezza umana apparentemente incoerente con la sua natura magica. Viceversa il colonello Aureliano Buendía unisce alla sua vocazione guerriera e di paziente artigiano (passerà gli ultimi anni della sua vita costruendo pesciolini d'oro) il potere divinatorio.

La presenza dei due elementi, scienza e magia, e il loro continuo sconfinare l'uno nel campo dell'altro, in una strana e confusa promiscuità, assegna alla figura di José Arcadio Buendía, che come patriarca e fondatore di Macondo ricopre uno dei ruoli più importanti nell'organizzazione del romanzo, una connotazione stilistica ben precisa. All'inizio egli ci appare come un saggio e solerte organizzatore di comunità (tra l'altro curerà la topografia del suo villaggio in modo che ogni casa riceva la stessa quantità di luce). Dopo l'arrivo del gitano-mago Melquíades e della sua tribù sarà preso da una frenetica ansia speculativa volta a forzare i limiti del reale e del razionale. Ma anche l'irrazionale si dimostra una dimensione angusta per la sua sfrenata ambizione conoscitiva: *José Arcadio Buendía, cuya desaforada imaginación iba siempre más lejos que el ingenio de la naturaleza, y aún más allá del mila-*

gro y la magia... [11]. L'ansia speculativo-sperimentale e la sfrenata immaginazione faranno di lui un personaggio segnato dal continuo oscillare tra realtà e irrealtà, tra investigazione scientifica e scoperta magica. Così lo vedremo denominare ogni nuova invenzione *aparatos mágicos* (« apparecchi magici ») e sventrare una pianola *...para descifrar su magia secreta* (« per decifrare la sua magia segreta »). Una semplice dentiera diventa per lui un fatto prodigioso. A loro volta i fatti magici sono ridimensionati al ruolo di fenomeni naturali: i prodigi del figlio Aureliano, come il potere divinatorio o la capacità dimostrata fin da bambino di provocare il movimento e la caduta di un oggetto sono da lui interpretati come fenomeni naturali. Fatti prodigiosi che avvengono nel suo laboratorio di alchimia — il movimento degli oggetti, l'acqua che bolle senza fuoco, l'accresciuta gravità di un fiasco vuoto — non producono nessun turbamento in José Arcadio Buendía ma vengono interpretati come *anuncios de la materia* (« annunci della materia »). L'apparizione di un morto viene accolta con naturalezza e anzi viene commentata con un — *Vete al carajo* (— « Vaffanculo » —). La nebulosità dei confini tra scienza e magia viene ulteriormente provata se osserviamo i segni e l'ambito che caratterizzano le sue ricerche: l'impulso alla ricerca viene offerto il più delle volte dagli incontri con il mago Melquíades, gli esperimenti vengono effettuati quasi sempre in un laboratorio di alchimia, l'obiettivo delle investigazioni è la scoperta della pietra filosofale. Tuttavia grazie a questa attitudine sperimentale egli sembrerebbe rientrare nella concretezza e nella razionalità. Spesso una semplice scoperta fa scattare tutta una serie di azioni conseguenti. Così la conoscenza della calamita lo spinge ad intraprendere un viaggio alla ricerca dell'oro [12]. A parte l'assurdità della premessa — la calamita serve ad attirare l'oro — si verifica un continuo decadimento dell'azione intrapresa. L'impresa inizia quasi epicamente: *Exploró palmo a palmo la región, inclusive el fondo del río, arrastrando los dos lingotes de hierro y recitando en voz*

[11] « José Arcadio Buendía, la cui smisurata immaginazione andava sempre più lontano dell'ingegno della natura e ancora più in là del miracolo e della magia... » (p. 9).

[12] L'episodio adombra le numerose spedizioni organizzate sulla scorta della famosa leggenda dell'Eldorado, sorta sulle informazioni fornite dai colonizzatori della Colombia (XVI e XII sec.) su di un gettito periodico degli ori nelle acque del lago Guatavita durante i sacrifici dei sovrani dopo il periodo di penitenza destinato a renderli degni di occupare il trono. (Cfr. J. Imbelloni, *Civiltà andine*, Sansoni, Firenze, 1963, pp. 252-253).

alta el conjuro de Melquíades[13]. Il personaggio si muove epicamente in uno spazio epico. Ma subito dopo: *Lo único que logró desenterrar fue un armadura del siglo XV ... Cuando José Arcadio Buendia y los cuatro hombres de su expedición lograron desarticular la armadura, encontraron dentro un esqueleto calcificado que llevaba colgado en el cuello un relicario de cobre con un rizo de mujer.* »[14]. Non è tanto il fallimento dell'impresa che colpisce quanto il ridimensionamento graduale della azione fino ad arrivare al puro grottesco finale. L'effetto è ottenuto non solo con la evidente contrapposizione fra il punto di partenza che muove il patriarca di Macondo — la ricerca dell'oro — e l'approdo finale — un ricciolo di donna — ma dalla progressiva riduzione degli spazi quasi alla maniera di una scatola cinese:

región

armadura

esqueleto

relicario

rizo

Questa connotazione epico-grottesca accompagna José Arcadio Buendía per tutto lo svolgimento del romanzo e si manifesta ogni volta che si accinge ad utilizzare una nuova invenzione. Così quando decide di sperimentare gli effetti della lente sulla truppa nemica: ... *se expuso él mismo a la concentración de los rayos solares y sufrió quemaduras que se convirtieron en úlceras y tardaron mucho tiempo en sanar*[15]. L'esposizione al sole potrebbe costituire un gesto stoico ma tale eroismo viene

[13] « Esplorò palmo a palmo la regione, e anche il fondo del fiume, trascinando i due lingotti di ferro e recitando ad alta voce lo scongiuro di Melquíades. » (p. 10).

[14] « L'unica cosa che riuscì a disseppellire fu una armatura del secolo XV... Quando José Arcadio Buendía e i quattro uomini della spedizione riuscirono a smontare l'armatura, trovarono dentro uno scheletro calcificato che portava appeso al collo un reliquario di rame con un ricciolo di donna. » (p. 10).

[15] « ... si espose egli stesso alla concentrazione dei raggi solari e si prese scottature che diventarono ulcere e tardarono molto tempo a risanare. » (p. 10).

subito smentito dalla sua palese inutilità — in quanto non esistono truple nemiche se non nella fantasia di José Arcadio Buendía — e reso penosamente grottesco dalle bruciature sopravvenute. In un'altra occasione: *... permaneció noches enteras en el patio vigilando el curso de los astros, y estuvo a punto de contraer una insolación por tratar de establecer un método exacto para encontrar el mediodía* [16]. L'epicità interrotta e il grottesco naufragare di ogni impresa fanno di lui un eroe chisciottesco. A quest'ansia di ricerca e a questo sempre crescente spirito pragmatistico fa da contrappunto la lenta e continua — tranne un breve periodo in cui lascia il laboratorio di alchimia per riprendere le sue mansioni di patriarca — regressione strutturale del personaggio che si esplica come regressione intellettiva (comincerà a farneticare e a non intendere gli altri) biologica e fisiologica (condannato all'immobilità avrà bisogno di essere imboccato, lavato e pulito) fino a ridursi a vivere gli ultimi anni addossato, e quasi mimetizzato, ad una quercia a cui era stato legato a causa di un suo momento di pazzia.

Dopo la propria morte José Arcadio Buendía conserva le caratteristiche oscillazioni tra l'epico e il grottesco. Compie silenziose e dignitose apparizioni: *... empapado, triste de lluvia y mucho más viejo que cuando murió.* [17] e: *... potente anciano agobiado por medio siglo de intemperie.* »[18]; ma gli toccano anche avvilenti disavventure come quando: *El (Aureliano) no lo vio, como no lo había visto nunca, ni oyó la frase incomprensible que le dirigió el espectro de su padre cuando despertó sobresaltado por el chorro de orín caliente que le salpicaba los zapatos* [19].

Con José Arcadio Buendía abbiamo una prova di come l'elemento magico (visto in questo caso in continua e nebulosa integrazione con quello scientifico) venga a costituirsi come connotazione specifica del personaggio che da esso o meglio dalla sua « degradazione » riceve la sua specifica « cifra » stilistica (epicogrottesco). E' come infatti se José

---

[16] « ...rimase notti intere nel 'patio' a vigilare il corso degli astri e stette sul punto di prendersi una insolazione per cercare di fissare un metodo esatto per trovare il mezzogiorno. » (p. 11).

[17] « ... inzuppato, triste di pioggia e molto più vecchio di quando era morto. » (p. 156).

[18] « ... imponente vecchio piegato da mezzo secolo di intemperie. » (p. 209).

[19] « Egli non lo vide, come non aveva visto mai, né udì la frase incomprensibile che gli rivolse lo spettro di suo padre quando si svegliò di soprassalto a causa del getto di orina calda che gli spruzzava le scarpe. » (p. 226).

Arcadio pagasse lo scotto per aver voluto applicare e strumentalizzare, e quindi « degradare », a fini strettamente individualistici e commerciabili (la ricerca dell'oro) o dannosi alla sua gente (uso della lente per scopi bellici in una comunità pacifica e indisturbata come quella di Macondo) le scoperte magiche e scientifiche (le formule rivelate da Melquíades, la calamita, la lente...). E ancora in questa « prospettiva degradata » si situano la sua incredulità di fronte alle capacità divinatorie del figlio Aureliano, il suo reinserire nella normalità i fatti prodigiosi che avvengono nel laboratorio di alchimia, l'irriverente apostrofare usato in circostanze soprannaturali come quella dell'apparizione del morto Prudencio Aguilar.

Melquíades, il mago.

Figura mitica, con un seducente tocco di bizzarra leggerezza nel fisico pesante e mastodontico (*Un gitano corpulento, da barba montaraz y manos de gorrión* ... [20]), proiettata in sovrumani spazi di solitudine dove giganteggia con la sua *immensa sabiduría* (« immensa saggezza ») essa rivela un'equilibrata compiutezza di mago che riesce ad amalgamare perfettamente conoscenze scientifiche (Malinowski: « Se per scienza si intende un corpo di regole e concetti, basati sull'esperienza e derivati da questi per un processo logico... non c'é dubbio che persino le comunità più rozze posseggano i presupposti della scienza... [21]) con poteri soprannaturali. Quella sorta di « epicità interrotta » che caratterizzava il fondatore di Macondo non coinvolge Melquíades, che invece mantiene coerentemente la sua natura di misteriosa entità sovrumana: *Era un fugitivo de cuantas plagas y catástrofes habían flagelado al género humano* ... [22]. Ma a differenza dell'immagine « occidentale » del mago-alchimista individualista di tipo fuastiano, Melquíades è legato agli aspetti più comuni della vita (*Pero a pesar de su inmensa sabiduría y de su ámbito misterioso, tenía un peso humano, una condición terrestre que lo mantenía enredado en los minúsculos problemas de la vida cotidia-*

[20] « Uno zingaro corpulento con barba selvaggia e mani di passero... » (p. 9).

[21] *Magia ed esistenza nelle società primitive* in E. De Martino, op. cit., p. 191.

[22] « Era un fuggiasco da quante piaghe e catastrofi avevano flagellato il genere umano... » (p. 12).

na. [23]) e dimostra un saldo legame con la comunità agendo per l'utile collettivo. Accanto ad una ostentazione di poteri eccezionali la figura di Melquíades s'inserisce perfettamente e naturalmente nella trama della vita di Macondo, diventandone una sorta di umanissimo nume tutelare. Egli dimostra di sentirsi legato agli uomini e di cercarne il contatto, di averli scelti nonostante la loro condizione precaria, nonostante la sua possibilità di annullare il confine tra la morte e la vita: *Había estado en la muerte, en efecto, pero había regresado porque no pudo soportar la soledad. Ripudiado por su tribu, desprovisto de toda facultad sobrenatural como castigo por su fidelidad a la vida, decidío refugiarse en aquel rincón del mundo ...* [24]. Anche Melquíades, quasi a testimonianza della sua umanità, subirà l'onta del decadimento fisico e intellettuale: *Estaba perdiendo la vista y el oído, parecía confundir a los interlocutores con personas que conoció en épocas remotas de la humanidad, y contestaba con un intrincado batiburrillo de idiomas* [25]. Tuttavia i poteri magici non lo abbandoneranno e, sebbene vecchio e decrepito, farà riacquistare agli abitanti di Macondo, colpiti dalla peste dell'insonnia e dell'oblio, il sonno e la memoria. Negli ultimi anni della sua esistenza si accentueranno quella solitudine e quell'isolamento contro cui aveva combattuto durante tutta la vita alla ricerca di un contatto umano. Dopo aver annunciato a José Arcadio Buendía: *He alcanzado la inmortalidad* (« Ho raggiunto l'immortalità ») morirà e proprio la morte gli restituirà quella dimensione titanica affievolitasi durante la lunga vecchiaia. Quasi adombrando l'iconografia di Prometeo [26] l'autore che lo

[23] « Ma nonostante la sua immensa saggezza, il suo ambito misterioso, aveva un peso umano, una condizione terrestre che lo manteneva irretito ai minuscoli problemi della vita quotidiana... » (p. 13).

[24] « Infatti era stato nella morte, ma ne era tornato perché non aveva potuto sopportare la solitudine. Ripudiato dalla sua tribù, privato di ogni facoltà soprannaturale come castigo per la sue fedeltà alla vita, decise di rifugiarsi in quell'angolo del mondo... » (p. 49).

[25] « Andava perdendo la vista e l'udito, sembrava confondere gli interlocutori con persone che aveva conosciuto in epoche remote dell'umanità, e rispondeva alle domande con un intricato guazzabuglio di idiomi. » (p. 67).

[26] Il rinvio a Prometeo ci sembra contenga una qualche validità: interpretandone il mito in funzione umanistica, come rivendicazione del diritto dell'uomo ad avere i mezzi per emanciparsi, per conoscere (il « fuoco » della saggezza), l'accostamento a Melquíades si giustifica con il suo mettere a disposizione della collettività (rubare la conoscenza ai suoi tradizionali detentori elitari) il suo sapere.

presenta: ... *varado en un recodo luminoso y con un gallinazo solitario parado en el vientre* [27]. Seguiranno funerali con gli onori dovuti al *más grande benefactor de Macondo* [28]. Tuttavia Melquíades terrà fede alla sua promessa d'immortalità. Lo vedremo tornare inaspettatamente in carne ed ossa, creatura fuori del tempo, sul quale si è accumulato *el verdín de los siglos* (« la muffa dei secoli ») e che tuttavia si presenta ad Aureliano Segundo nell'aspetto dei suoi quaranta anni, con lo stesso cappello ad ali di corvo, con lo stesso panciotto *anacrónico.*

Questo suo sfuggire ad ogni limitazione temporale, questo continuo riaffiorare nelle vicende di Macondio e della famiglia Buendía attestano la natura di mito del personaggio che nel suo magico operare rimanda al sostrato culturale indigeno. Altri lo hanno così definito: *Melquíades es la resurrección del pasado mitológico americano. Una vuelta de los « piaches », un retorno a la entraña indigena, al seno materno, a la Madre America que diría Neruda, a la América telúrica de Miguel Angel Asturias.* [29].

Comportamenti magici

Il presagio.

Il presagio ha avuto una lunga e importante funzione nelle antiche civiltà greca e latina. Con il cristianesimo dapprima, con l'egemonia del razionalismo poi, esso scompare del tutto, o quasi, dalla nostra esperienza, ridotto al rango molto marginale e denigrato di superstizione. Presso i popoli primitivi esso permane, diventando un mezzo di approccio e interpretazione della realtà. Lévy-Bruhl: « La mentalità primitiva parte come noi, in generale, dal dato sensibile immediato, ma abbandona subito ciò che noi chiamiamo la realtà oggettiva, per cercare di scoprire

[27] « ... incagliato in un'ansa luminosa e con un avvoltoio solitario fermo sul petto. » (p. 69).

[28] « Il più grande benefattore di Macondo » (p. 69).

[29] « Melquíades è la resurrezione del passato mitologico americano. Un ritorno degli « sciamani », un ritorno alle viscere indigene, al seno materno, alla Madre America come direbbe Neruda, all'America tellurica di Miguel Angel Asturias. » (C. Vilda de Juan in « Reseña », año V, num. 24, Octubre 1968, p. 258).

la causa occulta, mistica, la forza invisibile che si è manifestata con un cambiamento nel dato sensibile ».

E ancora: « Dopo i sogni, che formano per la mentalità primitiva una tra le parti più importanti della sua esperienza ... vengono i presagi che, anch'essi, le forniscono dei dati sull'azione delle forze mistiche di cui sente la presenza dappertutto intorno a sè »[30].

In un romanzo come quello di Márquez, in cui la magia occupa un posto rilevante, non poteva mancare il presagio, uno dei principali segni magici. E' da rilevare che la divinazione è una presenza assidua non solo nei *Cien años* ma in tutta la produzione di Márquez. Una pesante atmosfera di fatalismo, di presagio, e di profezia domina l'ambiente del primo romanzo di Márquez, *La hojarasca*. Sono in esso ricorrenti espressioni impregnate di un oscuro e misterioso presentire, annunziatrici di apocalittici avvenimenti: *No era yo quien disponía las cosas en mi hogar, sino otra fuerza misteriosa, que ordenaba el curso de nuestra axistencia ... Todo parecía obedecer entonces al natural y eslabonado cumplimiento de una profecía*[31]. E ancora (e qui la catastrofe adombrata è causata dall'arrivo della compagnia bananifera nordamericana): ... *esa amarga materia de fatalidad que ha destruido a Macondo*. E: ... *ese viento final que barrerá a Macondo ...*[32]. Il tono profetico a significare la catastrofe incombente tornerà nella *Mala hora*: — *Está escrito* — *dijo la ciega*: *la sangre correrá por las calles y no habrá poder humano capaz de detenerla.*[33]. Nel racconto *Un día después del sábado* gli uccelli[34] che cadono morti dal cielo sono i nunzi del fu-

---

[30] Op. cit., pp. 110, 112.

[31] « Non ero io che disponevo le cose nel mio focolare, ma un'altra forza misteriosa, che ordinava il corso della nostra esistenza... Tutto sembrava ubbidire al naturale e concatenato compimento di una profezia. » (*La hojarasca*, ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1969, p. 99).

[32] « ... questa amara essenza di fatalità che ha distrutto Macondo. » (p. 12). « ...questo vento finale che cancellerà Macondo... » (p. 129).

[33] « — E' scritto — disse la cieca: il sangue scorrerà per le strade e non ci sarà forza umana capace di trattenerlo. » (*La mala hora*, ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1968, p. 165).

[34] Gli uccelli sono considerati dai popoli indigeni tra i nunzii più veritieri di avvenimenti lieti o funesti tanto che J. Perham parla di un culto degli uccelli e della derivazione del verbo 'beburong' (ottenere presagi) da 'burong' (uccello). (Cit., in Lévy-Bruhl, p. 118). Non dimentichiamo inoltre che l'ornitomanzia era diffusissima nel mondo greco tanto che Aristofane ne' *Gli uccelli* scherza sulla mania d'identificare l'uccello

nesto arrivo dell'Ebreo Errante [35] (questo ibrido mostruoso di uomo-bestia-angelo portatore di sventure che tornerà nei *Cien años*) e costituiscono il fulcro emotivo del romanzo.

Tuttavia è soprattutto nei *Cien años* che questo tipo di comportamento magico s'inserisce disinvoltamente nella narrazione integrandosi e accordandosi perfettamente con l'abituale e a noi familiare determinismo di causa e effetto che muove gli altri avvenimenti.

Il colonello Aureliano Buendía è il personaggio maggiormente investito dal potere divinatorio che è in perfetto accordo con la sua personalità introversa e solitaria, con la sua mitica solitudine. Alla fine, la solitudine diverrà tutt'uno con la sua angusta (anche fisicamente: lo spazio di una camera) dimensione esistenziale. La sua natura eccezionale si manifesta ancora prima di nascere quando lo udranno piangere nel ventre della madre e ... *pronosticaron que sería adivino* (« pronosticarono che sarebbe stato indovino » (p. 214)). Da bambino presagisce la caduta di una pentola [36]. La reazione del padre José Arcadio Buendía e di suo madre Ursula sarà, all'inizio, di totale rifiuto nei riguardi del potere profetico di cui è investito Aureliano. Ursula in particolare è la più restia ad accettare tutto ciò che esuli dalla sua logica casereccia. Quando il figlio annuncerà laconicamente l'arrivo di Rebecca: — *Alguien va a venir* — (« — Qualcuno sta per arrivare — ») la madre ... *trató de deselantarlo con su lógica casera* .... [37]. E' da notare che sia Aureliano che Melquíades parlano pochissimo, quasi a conferma della loro natura isolata e dell'eccezionalità della loro figura.

Innumerevoli e di notevole importanza per l'economia del romanzo sono gli avvenimenti che presagisce (in genere quasi tutti funesti): la morte della sua compagna di una notte (... *lo despertó la certidumbre*

---

con il presagio: « Quanto a voi date il nome d'*ornis* (uccello) a tutti i segni che annunziano l'avvenire. ».

[35] La leggenda dell'Ebreo Errante che per aver schernito Cristo fu condannato a vagare per il mondo fino al giorno del Giudizio è abbastanza nota. E' da rilevare che Márquez l'assume nella sua sostanza mistica senza manipolazioni ideologico-poetiche come quelle cui la sottoposero Goethe, Wordsworth, Anderson, Quinet ecc. e ne modifica l'immagine fisica fino a farne un mostro surreale.

[36] O provoca: infatti il fenomeno potrebbe essere registrato come un caso di telecinesi: « scienza dello spostamento di oggetti a distanza ». Cfr. *Storia della magia*, di F. R. DUMAS, ed. Mediterranee, 1968.

[37] « ... cercò di scoraggiarlo con la sua logica casereccia... » (p. 41).

brutal de que la mujer con quien había dormido estaba muerta. [38]), la morte del padre (*Cuiden mucho a papá porque se va a morir.* [39]), i numerosi attentati contro la sua persona. Né Aureliano si pone minimamente il dubbio sulla veridicità della sua capacità divinatoria: *Sin embargo, por encima de toda lógica, Aureliano estaba seguro de su presagio.* [40]. Alla consapevolezza delle proprie facoltà magiche — che non manca di trasmettere al lettore — e al rifiuto di operare negli altri qualsiasi forma di spiegazione logica s'aggiunge il tentativo di capire e dare una sistemazione alle rivelazioni che si presentano sotto forma di folgorazioni improvvise e inafferrabili: *Eran inútiles sus esfuerzos para sistematizar los presagios. Se presentaban de pronto, en una ráfaga de lucidez sobrenatural, como una convicción absoluta y momentánea pero inasible.* [41]. Lévy-Bruhl: « I presagi sono interpretazioni che avvengono spontaneamente. Il più delle volte il primitivo li interpreta immediatamente senza aver bisogno di riflettervi, per mezzo di preconnessioni fissate tra le rappresentazioni collettive. »[42]. Non c'è alcun indizio o avvertimento che segnali ad Aureliano l'arrivo del presagio ma il più delle volte esso si concretizza in una semplice e lapidaria enunciazione: *Cuiden mucho a papá porque se va a morir.*

La divinazione è un potere magico di cui sono investiti anche altri personaggi che possiamo considerare minori nell'intreccio del romanzo. Pilar Ternera, la cartomante, anche se in forma più spicciola e usando un liguaggio meno lapidario e più popolano, profetizzerà la vocazione guerriera di Aureliano: *Que eres bueno para la guerra. Donde pones el ojo pones el plomo.* [34] Questa volta Aureliano viene ad essere non il portatore ma l'oggetto del presagio, quasi ad arricchimento e completamento della sua personalità magica. Tuttavia, con l'arrivo della « civiltà » e delle guerre Aure-

---

[38] « ... lo svegliò la certezza brutale che la donna con cui aveva dormito, era morta. » p. 226).

[39] « Curino molto papà perché sta per morire. » (p. 123).

[40] « Tuttavia, al disopra di ogni logica, Aureliano era sicuro del suo presagio. » (p. III).

[41] « Erano inutili i suoi sforzi per dare una sistemazione ai presagi. Si presentavano all'improvviso, in una raffica di lucidità soprannaturale, come una convinzione assoluta e momentanea ma inafferabile. » (pp. 112-113).

[42] Op. cit., p. 111.

[43] « Sei buono per la guerra — disse —. Dove ficchi l'occhio, conficchi il piombo. » (p. 72).

liano comincia a perdere le sue capacità divinatorie, il che coinciderà con il suo quasi totale isolamento dal mondo in una *soledad miserable* (« solitudine miserevole »): *Solo, abandonado por los presagios, huyendo del frío que había de acompañarlo hasta la muerte, buscó un último refugio en Macondo...* [44]. Ultimo segno della sua dimensione magica sarà la pioggia di tre giorni seguita da uno sciame di formichine volanti che si abbatterà su Macondo come triste presagio della sua morte.

Quasi a compensare la perdita della capacità divinatoria di Aureliano altri personaggi vegono progressivamente contaminati da questo attributo magico. La stessa Ursula che abbiamo visto essere la più refrattaria ad accettare ciò che esula dalle sue conoscenze quotidiane non solo si convince dei poteri soprannaturali del figlio — *Si Aureliano lo dice, Aureliano lo sabe.* [45] ma addirittura si fa anche lei divinatrice di avvenimenti. Né l'acquisizione di poteri magici turberà la sua *routine*, anzi spesso la folgorazione del presagio la sorprenderà mentre è intenta ai lavori più spiccioli ... *una tarde en que batía un dulce de leche en la cocina, oyó claramente la voz de su hijo muy cerca del oído. — Era Aureliano —, gritó ... Una semana después un rumor sin origen ... confirmó dramaticamente el presagio* [46]. Questo modo disinvolto d'inserire il presagio conferma ancora una volta la naturalezza con cui i comportamenti magici, senza turbare minimamente la discorsività del romanzo, s'integrano negli avvenimenti narrati. Così, serenamente e perentoriamente Ursula annuncerà la propria morte: *Nada más estoy esperando que pase la lluvia para morirme.* [47]. Con la stessa seraficità Amaranta (figlia di Ursula e di José Arcadio Buendía) sarà « toccata » improvvisamente dal presagio della propria morte: *anunció sin el menor dramatismo que va a morir al atardecer.* [48].

Accanto a personaggi portatori di presagio ci sono tutta una serie di segni magici che servono allo scopo. Alcuni di essi li abbiamo evi-

---

[44] « Solo, abbandonato dai presagi, fuggendo dal freddo che doveva accompagnarlo fino alla morte, cercò un ultimo rifugio a Macondo. » (p. 147).

[45] « — Se Aureliano lo dice, Aureliano lo sa. » (p. 123).

[46] « ... una sera mentre sbatteva un dolce di latte in cucina, udì chiaramente la voce di suo figlio molto vicina all'orecchio. — Era Aureliano —, gridò... Una settimana dopo, un rumore senza origine... confermò drammaticamente il presagio. » (p. 109).

[47] « Nient'altro sto aspettando se non che passi la pioggia per morire. » (p. 271).

[48] « ... annunciò senza la minima drammaticità che sarebbe morta all'imbrunire. » (p. 239).

denziati nella prima produzione di Márquez. Per quanto riguarda i *Cien años* abbiamo già notato la pioggia e le formiche volanti annunciatrici della morte di Aureliano. Un volteggiare ossessivo di farfalle accompagna le apparizioni di Meme Buendía (figlia di José Arcadío Buendia) e del suo uomo, funesto annuncio della loro tragica fine (scoperti in un convegno amoroso, Meme verà rinchiusa in un convento dove passerà muta il resto della sua vita e il suo compagno rimarrà invalido, colpito da un colpo di rivoltella). Una pioggerellina di minuscoli fiori coprirà Macondo alla morte di José Arcadio Buendía, un filo di sangue che percorre tutta la casa e il villaggio rivelerà la morte avvenuta di José Arcadio. In tutti i casi il segno rivelatore è un fatto insolito ma strettamente legato nella sua significazione magica al fatto accaduto. « Tutto ciò che è insolito, come è noto, è rivelazione. Ogni incidente è rivelazione, poiché non v'è nulla di fortuito, e ciò che è anche per poco fuori dell'ordinario manifesta l'azione delle potenze occulte. Ma le rivelazioni di questa specie si riferiscono il più delle volte al passato. »[49].

Abbiamo notato che il presagio è presente nella produzione di Márquez in tutte le sue esplicazioni e manifestazioni. Ciò rivela, oltre ad una perfetta conoscenza da parte dell'autore di questo comportamento magico, l'intenzione di dargli una validità e consistenza che superando il fine estetizzante lo recupera come parte di un patrimonio extraeuropeo culturalmente e storicamente valido.

Il ritorno dei morti.

Oltre al presagio, che è il comportamento magico più diffuso nella produzione di Márquez, c'è tutta una serie di presenze magiche che si introducono disinvoltamente nell'intreccio degli avvenimenti e che per la loro natura rimandano ancora una volta ad accostamenti con una *Weltanschauung* ben diversa da quella occidentale. E' in questo senso che va esaminato il ritorno dei morti.

La prima apparizione è quella di Prudencio Aguilar che, ucciso in duello da José Arcadio Buendía, vagherà tristemente nella casa dei

---

[49] Lévy-Bruhy, op. cit., p. 111.

Buendía, fino a che essi non decideranno di trasferirsi in un altro posto. Ciò che caratterizza l'apparizione di Prudencio Aguilar è la sua *expresión triste* (« espressione triste »), la *inmensa desolación... la honda nostalgia con que añoroba a los vivos.* [50]. Lévy-Bruhl scrive a proposito della considerazione che degli spiriti dei morti — ritenuti tra le influenze invisibili che maggiormente operano sugli eventi — hanno i popoli primitivi: « ... i morti vivono, almeno per qualche tempo; sono dei vivi di una specie diversa da noi, per i quali certe partecipazioni sono rotte o indebolite, ma che cessano soltanto a poco a poco di appartenere al loro gruppo sociale. »[51].

E ancora: « Le anime di quelli che sono morti di morte violenta, per assassinio o incidente, rimangono nelle vicinanze del luogo della loro disgrazia, su grandi alberi, e molestano di lì i sopravvissuti. »[52].

Lo spirito di Prudencio Aguilar si placherà quando i Buendía andranno via. E infatti lo vedremo tornare a conversare e addirittura ad assistere il suo non più nemico José Arcadio, accomunati, il morto e il vivo, dal bisogno di alleviare la desolante solitudine *de los tediosos domingos de la muerte* (« delle tediose domeniche della morte »). La solitudine, che è il carattere che distingue i Buendía dagli altri personaggi, accompagnerà implacabile il ritorno dello spirito di José Arcadio Buendía sia che egli appaia *triste de lluvia* (« triste di pioggia ») alla sua sposa sia che venga a sedersi *con una atención inquisitiva en la penumbra de la sala* [53]. E contrassegnati da una triste solitudine abbiamo visto essere i fugaci ritorni di Melquíades, diventato *el anciano lugubre* (« il vecchio lugubre »), continuando e accentuando quell'isolamento a cui aveva cercato di sottrarsi da vivo. Questa solitudine dei morti è sentita ed individuata dai popoli primitivi per i quali il morto: « ... si sente solo, abbandonato, rimpiange la compagnia dei suoi, perciò vorrebbe avvicinarseli. »[54].

E' da dire che il ritorno dei morti è una presenza costante della narrativa di Márquez, quasi a sconvolgere polemicamente (ma in modo

---

[50] « ... la immensa desolazione ... la profonda nostalgia con cui rimpiangeva i vivi... » (p. 27).

[51] Op. cit., p. 54.

[52] Id., p. 267.

[53] « ... con una attenzione inquisitrice nella penombra della sala. » (p. 57).

[54] Lévy-Bruhl, op. cit., p. 57.

naturale se riferito al sostrato culturale indigeno) il confine tra vita e morte così insopprimibile per noi cristiano-occidentali, credenti o non credenti.

Nella *Hojarasca* si possono leggere episodi come questo: « *Por el camino yo me iba acordando del asiento inservible ... que ahora es utilizado por el muerto que todas las noches se sienta con el sombrero puesto a contemplar las cenizas del fogón apagado.* »[55].

Nella *Mala hora* a tinte fortemente realistico-grottesche — che pare vogliano accentuare il senso di una vendetta *post-mortem* da parte dell'autore — viene rappresentata l'apparizione della Mamá Grande, la monumentale tiranna famosa per il dispotismo, lo sfruttamento, la violenza esercitati durante il suo incontrastato impero a Macondo: « *De noche mientras recorría con la bomba del insecticida los aposentos encontraba a la Mamá Grande destripando piojos en los corredores ... y le preguntaba ...¿ — Cuándo me voy a morir? ... las respuesta eran tantas y contradictorias.* »[56].

Altre presenze magiche.

Oltre al ritorno dei morti si segnalano numerose altre apparizioni, tutte contraddistinte dalla naturalezza con cui vengono accettate anche dai personaggi più lontani della sfera magica. E' il caso di Fernanda, l'acquisita dalla famiglia Buendía, la cui ridicola pretenziosità aristocratica limita l'orizzonte delle sue preoccupazioni al mantenimento di un decoroso andamento della casa e all'osservanza dell'etichetta a tutti i costi. Questa sua mediocrità non verrà meno neppure di fronte ad un evento soprannaturale come la salita al cielo della bellissima nipote Remedios, il cui destino sembra già essere latente nel suo negarsi a qualsiasi contatto umano di natura fisica e spirituale. L'ascesa al cielo viene descritta con una delicatezza di toni e con una suggestività tali da rendere ancora più evidente il contrasto con le conclusioni che ne trarrà Fer-

[55] « Per la strada io mi andavo ricordando del posto inservibile... che ora è utilizzato dal morto che tutte le sere si siede, con il cappello in testa, a contemplare le ceneri del focolare spento. » (p. 53).

[56] « Di notte mentre percorrevo con la bombola dell'insetticida le stanze incontravo la Mamà Grande che sventrava pidocchi per i corridoi ... e le domandavo ... — Quando morirò?... Le risposte erano tante e contraddittorie. » (p. 95).

nanda. Ecco come in un lirico scorcio viene rappresentata l'ascensione al cielo di Remedios: *Ursula ... dejó las sabanas a merced de la luz, viendo a Remedios, la bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella, que abandonaban con ella el aire de los escarabajos y las dalias, y pasaban con ella a través del aire donde terminaban las cuatro de la tarde, y se perdieron con ella para siempre en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria.* [57]. La reazione di Fernanda, nonostante sia costretta ad accettare il prodigio, consiste in uno stizzoso e ridicolo predicare per le lenzuola portate via da Remedios: *No bien Remedios la bella, había subido al cielo en cuerpo y alma, y ya la desconsiderada Fernanda andaba refunfuñando en los rincones porque se había llevado las sábanas.* [58]. Ma tuttavia neanche questo personaggio si sottrae ad una verifica magica. Comincerà infatti a comunicare con esseri invisibili e addiritura ad intrecciare con loro una fitta corrispondenza. Questi esseri, che si qualificano come medici, le diagnosticheranno un tumore benigno arrivando persino a prometterle un intervento telepatico. Fernanda sembrerebbe aver arricchito a questo punto la sua connotazione di personaggio legato ad un anacronistico aristocraticismo per essere stata inserita nell'ambito magico in cui si muovono gli altri personaggi del romanzo. Ma il suo carattere negativo non la salverà dal ridicolo e dal grottesco. Infatti, quando i medici invisibili stanno per operarla, scopriranno che non si tratta di tumore (l'inibizione di Fernanda a *llamar las cosas por su nombre* [59] aveva originato la confusione) ma di un semplice abbassamento dell'utero e le prescriveranno un pessario. (Di nuovo l'autore — come abbiamo visto con José Arcadio Buendía — partirà da un fatto soprannaturale come la comunicazione con degli esseri invisibili per arrivare al raggiungimento di effetti di puro grottesco.) Termina a questo punto anche la corrispondenza con i medici invisibili.

[57] « Ursula ... lasciò le lenzuola alla mercé della luce, vedendo Remedios, la bella, che le diceva addio con la mano tra l'abbagliante alitare delle lenzuola che salivano con lei, che abbandonavano con lei l'aria degli scarabei e delle dalie, e passavano con lei attraverso l'aria dove avevano fine le quattro della sera, e si persero con lei per sempre negli alti venti dove non potevano raggiungerla nemmeno i più alti uccelli della memoria. » (p. 205).

[58] « Remedios la bella era appena salita al cielo e già la sconsiderata Fernanda andava borbottando negli angoli perché si era portata via le lenzuola. » (p. 216).

[59] « a chiamare le cose con il suo nome » (p. 294).

Per quanto riguarda il dato magico, viene operata una ripartizione nel personaggi del *Cien años*. Mentre in alcuni — e l'esempio più vistoso è quello di Aureliano — si nota una graduale regressione delle facoltà magiche fino ad arrivare in alcuni casi alla loro completa sparizione, viceversa in altri, che sembrerebbero completamente alieni da qualsiasi contagio magico, si ha un graduale e continuo investimento di poteri magici. Abbiamo già accennato, nonostante la caduta nel grottesco, all'inclusione del personaggio Fernanda nella sfera magica, ma i casi più esemplificanti in questo senso sono quelli di Ursula e Amaranta. Abbimo visto nel paragrafo sul presagio come Ursula, superando la logica casereccia che le vietava qualsiasi approccio di natura soprannnaturale non solo riconosce e accetta le capacità divinatorie del figlio Aureliano ma diventa essa stessa portatrice di presagio. E non solo di facoltà divinatorie si arricchisce Ursula, ma entra completamente nella sfera del non-razionale quando trascorre intere giornate a chiacchierare serenamente con lo spirito del marito morto. Alla figlia Amaranta toccherà oltre alla già segnalata facoltà di presagire la propria morte, uno degli incontri più suggestivi, più « magici »: l'apparizione della morte. La morte si presenta ad Amaranta in termini estremamente semplici e naturali, come un evento che, lungi dall'avere quelle tinte macabre che ci si aspetterebbe, è atteso e accolto con serenità: *No había nada pavoroso en la muerte, porque era una mujer vestida de azul con el cabello largo, de aspecto un poco anticuado* ... [60]. Essa assume addiritura fattezze umane e quasi a confermarne la plausibilità e la concretezza: ... *era tan real, tan humana, que en alguna ocasión le pidió a Amaranta el favor de que le ensartara una aguja.* »[61].

Realismo magico e linguaggio magico.

Ciò che colpisce nei *Cien años* dal punto di vista dell'organizzazione dei materiali narrativi, è l'estrema naturalezza e disinvoltura con cui il materiale magico viene calato nel romanzo e il suo perfetto amal-

---

[60] « Non c'era niente di pauroso nella morte, perché era una donna vestita d'azzurro con i capelli lunghi, dall'aspetto un poco antiquato... » (p. 238).

[61] « ... era così reale, così umana, che certe volte chiedeva ad Amaranta il favore di infilarle un ago. » (p. 238).

gamarsi con tutti gli altri eventi impartecipi di questa dimensione irreale. Abbiamo già rilevato come il ritorno dei morti e la stessa apparizione della morte ad Amaranta non stupisce nessuno. Abbiamo anche visto i personaggi intrecciare dialoghi con queste apparizioni, chiedere consiglio e spesso confessare le proprie pene, e la morte assumere fattezze umane e dare una mano nei lavori domestici. Con la stessa naturalezza i Buendía ricorreranno alla cartomante Pilar Ternera per farsi leggere l'avvenire e seguiranno i suoi consigli. Così quando la cartomante dirà ad Aureliano Secondo che il suo male alla gola è provocato dagli spilli che Fernanda appunta sul suo ritratto [62], egli non avrà il minimo dubbio sulla veridicità della cosa e tornerà a casa a cercare il suo ritratto. Gli eventi prodigiosi non vengono quasi mai narrati ma, quasi a sottolinearne la validità, vengono inseriti direttamente nell'intreccio del romanzo in perfetta coesistenza con le altre vicende del romanzo.

Così viene presentata la trasformazione in pozzanghera di un gitano in risposta alla domanda di José Arcadio Buendía sulla sorte di Melquíades: *El gitano lo envolvió en el clima atónito de su mirada, antes de convertirse en un charco de alquitrán pestilente y humeante sobre el cual quedó flotando la resonancia de su respuesta: Melquíades murió* [63]. Naturalmente nessun segno di stupore apparirà in quelli che assistono all'avvenimento. Così l'arrivo dell'Ebreo Errante, il mostro portatore di sventure che abbiamo visto in *Un día después del sabado*, si inserisce normalmente nell'economia del romanzo e anzi ne viene organizzata la cattura e quindi l'uccisione come se si trattasse di un ladro o assassino in carne ed ossa. Altre volte una presenza magica s'immette improvvisamente nella descrizione di un paesaggio o di un evento, scombussolandone e connotati. Se da una parte i dati geografici e storici che ci vengono offerti — la citazione del fiume Riohacha e delle *ciénagas* (specie di stagni ricchissimi di pesce) — ci permettono di situare la spedizione di José Arcadío Buendía e dei suoi uomini in quella parte della Colombia attraversata dal fiume Magdalena (di cui il Riohacha è un affluente) nella quale vennero effettuate spedizioni scientifiche nei primi anni del

---

[62] Secondo il Frazer il procedimento di danneggiare una persona danneggiando la sua immagine è diffusissimo in quasi tutti i popoli primitivi e viene da lui annoverato tra i casi di magia omoepatica o imitativa. (*Il ramo d'oro*, p. 25).

[63] « Il gitano lo avvolse nel clima attonito del suo sguardo, prima di convertirsi in una pozzanghera di catrame pestifero e fumeggiante sulla quale rimase fluttuando la risonanza della sua risposta: — Melquíades è morto — » (p. 22).

secolo XIX ad opera dello Humboldt [64] (citato nel testo), improvvisamente la ricostruzione geografica e storica viene interrotta dal continuo sconfinare sulla scena di elementi irreali. Così nella descrizione del plumbeo paesaggio delle *ciénagas* appariranno ... *cetáceos de piel delicada con cabeza y torso de mujer, que perdían a los navegantes con el hechizo de sus tetas des comunales* [65]. Oppure si assiste all'incantesimo di una piantagione che si chiude dietro i passi dei pionieri: « ... *la trocha que iban abriendo a su paso se volvía a cerrar en poco tiempo, con una vegetación nueva que casi veían crecer ante sus ojos.* »[66]. Tutti connotati che sortiscono il duplice effetto di inquadrare il fatto magico in avvenimenti e in una scenografia reali e allo stesso tempo di disarticolare cronologicamente e geograficamente gli eventi narrati, assicurando al romanzo una nebulosità di confini tra reale e magico, tra razionale e irrazionale. Tale intenzione è apertamente dichiarata dallo stesso autore: *Mi problema más importante era destruir la línea de demarcación que separa lo que parece real de lo que parece fantástico, porque en el mundo que trataba de evocar esa barrera no existía* [67].

Una ulteriore prova di come l'elemento magico si costituisca non come sommesso e discreto sottofondo ma come struttura chiave nello sviluppo narrativo dei *Cien años* e della profonda conoscenza che l'autore rivela dell'elemento magico ci viene offerta dalla dimestichezza che Márquez dimostra di avere con l'onomastica magica e con il linguaggio magico (intendendo con questo tutta la sfera sintagmatica relativa alla magia.)

Ricorrono infatti spesso i nomi di maghi famosi come Nostradamus (citato frequentemente) e Arnaldo de Vilanova o di meno famosi come Isacco il cieco [68]. Alla pietra filosofale e al libro del *Gran magisterio* [69]

---

[64] Il famoso naturalista e geografo tedesco effettuò tra la fine del '700 e il principio dell'800 spedizioni in Colombia, Venezuela e Guiana spagnola.

[65] « ... cetacei dalla pelle delicata con testa e torso di donna, che stregavano i naviganti con l'incantesimo delle loro tette smisurate. » (p. 17).

[66] « ... il sentiero che andavano aprendo al loro passaggio tornava a chiudersi in poco tempo, con una vegetazione nuova che vedevano crescere quasi davanti ai loro occhi ».

[67] « Insula », n. 259, junio 1968, p. 6.

[68] Isacco il cieco di Beaucaure di Provenza (XIII sec.) fu famoso per aver concorso alla diffusione della dottrina esoterica ebraica. (Cfr. *Storia della magia*, ed. cit., p. 31).

[69] Credo sia da identificarsi con il *Summa perfectionis magisterii*, famoso testo di astrologia che circolava nel XIII sec. (Id., p. 28).

vengono riconosciuti senza il minimo dubbio poteri eccezionali. Aggettivi e sostantivi propri o comunque legati da affinità semantiche alla sfera magica hanno una rilevante frequenza nel lessico del romanzo:

región encantada *gráficos fabulosos* *resonancia sobrenatural* *manos mágicas* *juguetes prodigiosos* *sigilosa belleza* *mirada clarividente* *hembra totémica* *mundo quimérico* *fascinación mágica* *éspejismo de la nostalgia* *misteriosa solemnidad* etc. [70].

L'autore si serve inoltre del linguagio « magico » per creare, come un abile illusionista, allitterazioni con significato antitetico: *alucinada lucidez* (« allucinante lucidità »), riusciti giuochi di parole: *la ciudad de los espejos o espejismos* [71], o per indicare un atteggiamento ideologico quale quello degli avvocati dopo la sanguinosa repressione seguita allo sciopero: *ilusionistas del derecho* (« illusionisti del diritto ») dove la denominazione *ilusionistas* sta ad indicare l'abilità degli avvocati nel far sparire con disinvolto cinismo « legale », quali veri e propri prestigiatori, l'esistenza stessa della compagnia bananifera.

La breve e selettiva analisi condotta sul romanzo di Márquez ci pare abbia delineato, con sufficiente chiarezza, le componenti fondamentali del nuovo mondo macondiano. Insistiamo sull'aspetto utopico, prospettico (in senso lukacsiano) dei *Cien años de soledad* anziché su quello più appariscente e immediato epico-documentaristico.

L'utopia di Márquez, come già abbiamo in precedenza accennato, rinnova (con rapporti non più che analogici, naturalmente) il sogno rinascimentale di unificazione tra le due culture: l'umanistico-filosofica e la tecnico-scienttifica. Ciò che fece fallire il tentativo rinascimentale fu l'uso borghese della cultura, che potrò alla divisione del sapere in specializzazioni rigide, autonome, non comunicanti [72]. L'attuale e più

---

[70] « regione incantata grafici favolosi risonanza soprannaturale mani magiche giocattoli prodigiosi misteriosa bellezza sguardo chiaroveggente femmina totemica mondo chimerico fascino magico sortilegio della nostalgia misteriosa solennità ».

[71] « la città degli specchi o dei miraggi » (p. 351).

[72] Ci rifacciamo al discorso svolto da Husserl in *La crisi delle scienze europee*, Il Saggiatore, Milano, 1961.

palese manifestazione del dominio borghese, l'imperialismo (nella vicenda del romanzo concretizzato nell'arrivo della compagnia bananifera che trova riscontro nella realtà colombiana e latino-americana negli anni di sfruttamento e oppressione esercitati dalla United Fruit Company [73]), porta al fallimento e alla decadenza materiale dell'universo macondiano, la cui struttura fondamentale era l'integrazione fra scienza e magia. Questo fallimento non è il fallimento dell'utopia: ne rappresenta invece un dato chiarificatore. Non basta, cioè, il momento della sistemazione teorica, dell'organizzazione logica, se prima non si batte il nemico « pratico », l'imperialismo (nel romanzo il momento della sistemazione teorica è concretato in Macondo, che è il risultato della progettazione di un universo positivo; il nemico « pratico » è nel romanzo stesso una compagnia bananifera esistente).

Una forzatura? Non lo crediamo: i tanti riferimenti storici (la lunga guerra civile tra liberali e conservatori che ha sconvolto la Colombia fino a pochi anni fa, il già citato massacro degli operai in sciopero) inseriti nel romanzo sono un solido ancoraggio alla realtà, impediscono la fuga nel fantastico, negano l'alibi dell'allegoria. Pochi romanzi, come quello di Márquez sono ricchi d'immaginazione, di fantasia, di sogno, di mito, con una tale ariostesca proliferazione: ma altrettanto pochi sono i romanzi in cui questi elementi sono essenza e non forma dell'opera, connotati contenutistici e non puro *divertissement*.

Se oggi ci interessiamo all'opera di Márquez e alla narrativa latinoamericana in genere, non è solo perché essa si giova della possibilità di esplorare vergini territori umano-geografico-mitologici, non per la novità del *romanesque* in essa contenuto, bensì per la sua apertura verso la realtà storica di cui assume dati e problematiche che, rielaborati artisticamente e informati di dimensione prospettica, ci vengono restituiti nella compiutezza di una proposta « politica », suggestiva e realistica insieme.

GIULIANA DI VITO DI FEBO

---

[73] Il primo romanzo di Márquez, *La hojarasca*, è la descrizione della desolazione e della corruzione lasciata a Macondo dal passaggio della compagnia bananifera.

GENESI DELLA « VAIASSEIDE » DI G. C. CORTESE

Nella prima edizione della quinta giornata del *Cunto de li cunti* del Basile [1], subito dopo la dedica del Farina a don Felice de Gennaro, l'editore Beltrano pubblicò due sonetti non più ristampati nelle edizioni successive del *Cunto*: il primo, adespoto, è una ' proposta ' inviata al poeta napoletano Giulio Cesare Cortese da un amico che risiedeva a Pesaro, il secondo è una ' risposta ' del Cortese:

« Tornatenne, Cortese, e scaca priesto
Zò che de le baiasse avisse scritto;
Ca se vedisse pe na vota schitto
Ste foretane [= ' foroselle '], no starisse 'n siesto. »;

« Passaie lo tiempo ch'io scriveva priesto:
Mo, frate, scacarria quanto aggio scritto
Pe crepantigla, e pe bedere schitto
Ca maie fortuna no' me ieze a siesto. » [2].

Sono queste le quartine iniziali dei due sonetti che costituiscono il più antico documento, a noi pervenuto, sulla fase di gestazione della *Vaiasseide* cortesiana.

L'anonimo corrispondente da Pesaro esorta il Cortese ad affrettare l'ultimazione del poemetto che aveva ad oggetto le serve (« ...scaca priesto/Zò che de le baiasse avisse scritto »); il Cortese, dal canto suo, lamenta la lentezza con cui procede la composizione del poemetto (« Passaie lo tiempo ch'io scriveva priesto »), e aggiunge che è tanta la sua

[1] GIAN ALESIO ABBATTUTIS (anagramma), *Lo cunto de li cunte, overo Lo Trattenemiento de' Peccerille. Iornata quinta,* Napoli, Beltrano - 1636.

[2] Citiamo da G. C. CORTESE, *Opere poetiche*, a c. di E. Malato, Roma - 1967, vol. I, pp. 499 e 500. Tutte le citazioni di versi cortesiani, salvo diversa indicazione, sono tratte da questa recente edizione critica.

stizza (« crepantiglia »), per l'assoluta mancanza di fortuna (« maie fortuna no' me ieze a siesto »), che addirittura distruggerebbe (« scacarria ») [3] quanto aveva già scritto.

La più antica edizione conosciuta della *Vaiasseide* è quella datata 1612 e pubblicata a Napoli dall'editore Longo [4]. I due sonetti sono pertanto anteriori al 1612 [5] e ci confermano quanto asseriva l'antico editore del poemetto cortesiano nella nota « A li leggeture »:

> « Lo Segnor Giulio Cesare Cortese (accadememescamente parlanno) lo Pastore Sebeto, avenno visto ca non cossì priesto cacava la Musa soia no canto de chisto Poemma, che subeto n'era sorchiato comm'uovo frisco e portato mmocca a la stampa, e ca paricchie avevano dell'aseno (co lleverenzia) de dicere ca l'avevano fatto lloro, s'eie resoluto de scompirelo e farelo stampare e ire co lo nomme suio... » [6].

Già prima del 1612 circolavano quindi edizioni parziali della *Vaiasseide*, e una di queste doveva essere arrivata persino a Pesaro.

La più antica di queste edizioni parziali era datata 1604 [7]: ce lo conferma l'edizione 1612 del poemetto, nella quale le quattro lettere pub-

---

[3] Il verbo « scacare », nel suo significato più diffuso in tutta l'area linguistica meridionale, è congeniale alla situazione della gallina che isterilisce. Da questo significato-base è facile il passaggio all'uso traslato per ' finire ', ' consumare ', ' distruggere ' ecc.

[4] V. M. Petrini, *La letteratura dialettale napoletana del Seicento*, in « Rivista Abruzzese », XXII, 2-3, 1969, pp. 97-101.

[5] La nostra datazione esclude che il sonetto di ' proposta ' possa attribuirsi — come proponeva Benedetto Croce (cfr. *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari-1962[4], p. 122) — al Capaccio: questi, infatti, si trasferì a Urbino, alla corte del duca Francesco Maria Feltrio della Rovere, signore anche di Pesaro, solo intorno al 1616 (cfr. F. A. Soria, *Memorie storico-critiche degli storici napoletani*, Napoli-1781, vol. I, p. 131). Un esame puntuale dei due sonetti citati si troverà, insieme al tentativo di sciogliere l'anonimato del corrispondente da Pesaro, nel nostro saggio *Ritratto di Giulio Cesare Cortese (problematica bio-bibliografica)* in « Annali della Facoltà di Lettere dell'Università di Bari », 1970.

[6] Per comodità nostra citiamo da G. C. Cortese, *La Vaiasseide*, Napoli, Roncagliolo - 1615, p. 1.

[7] Della *Vaiasseide* scriveva infatti Bartolomeo Zito: « Pocca da lo 1604 che lo Cortese la deze a le stampe, pe fi' a chisto present'anno 1628, s'eie stampata sidece vote » (B. Zito, *Lo Tardacino, overo Defennemiento de la Vaiasseida*, in appen. a G. C. Cortese, *La Vaiasseide*, Napoli, Beltrano - 1628, pp. 91-92).

blicatevi in coda e firmate con pseudonimi scherzosi [8], portano la data non aggiornata 1604, mentre la dedica « Allo Re delli Viente », scritta dal Basile e premessa al poemetto, è datata 1612: il Basile stesso precisa di avere scritto la dedica solo a poemetto ultimato (« avennolo l'autore a gran merzè d'Apollo scomputo ») [9].

Si deduce che la *Vaiasseide*-1612 è la prima edizione integrale del poemetto e che una parte di essa (fra cui le lettere) risale a una non altrimenti conosciuta edizione 1604.

Il poemetto si apre con l'autorevole « io » (« Io canto... ») di un narratore che, estraneo alla vicenda narrata, disciplina — stabiliendone i tempi e distribuendone le azioni — la materia direttamente indirizzata a un pubblico di ascoltatori, piuttosto che di lettori:

> « Ma craie scompo lo riesto de lo cunto » [10];
>
> « . . . . Ma dirraggio
> Craie commo 'scette, e de lo mmaretaggio » [11];
>
> « Ve lo dico mo mo se state zitto » [12].

A degli ascoltatori chiassosi (non è quindi l'aristocratico pubblico di una Corte o di un salotto) il Cortese racconta, in tre giornate, la « nova vaiassesca fantasia » [13]. Si presuppone quindi un pubblico occasionale e rumoroso che, grosso modo, possiamo chiamare borghese. Il Cortese stesso scrive:

> « Ma non faccio li vierze 'n toscanese
> Azzò me 'ntenga onnuno a sto paese » [14].

Pubblico ampio ed eterogeneo pertanto quello al quale il Cortese destina idealmente la sua opera e che condiziona, ovviamente, le sue scelte espressiva; anzi, in questo senso, i ' segni ' di questo pubblico sono im-

---

[8] Ci siamo occupati di queste lettere e della loro paternità nel già annunciato saggio sulla bio-bibliografia cortesiana.

[9] G. C. CORTESE, *op. cit.*, vol. I, p. 7.

[10] *Vaiasseide*, I, 35, 8.

[11] *Ibidem*, II, 31, 7-8.

[12] *Ibidem*, III, 31, 8.

[13] *Ibidem*, I, 14, 8.

[14] *Ibidem*, I, 7-8.

manenti al discorso stesso, la cui licenziosità è proporzionale alla grassezza degli ascoltatori.

Di fronte a questo pubblico il poeta-narratore si presenta in veste polemica; nell'invocazione dice infatti:

« Aggie pacienzia pe no poco, o Musa,
S'io te dongo la corda, ca besogna,
Sore mia bella, fare commo s'usa,
Pe non essere ditto: « Oh che bregogna! »
Oie è peo stare co la vocca chiusa
Ca la zella [= ' tigna '], la gliannola [= ' fistola '] e la rogna:
Perzò nessuno a Napole nce resta
Che no' scache la carta co la 'ngresta [= ' inchiostro '].
Perzò mo me ne vengo adaso adaso:
Stìpame de ienestre na corona,
Ca voglio tutto quanto nfi' a lo naso
'Nchireme de chell'acqua d'Alecona.
Viata te se dinto de Parnaso
me faie trasire co la cera bona,
Ca te ' mprommetto fare pe saluto
No pìdeto, no sàuto e no stornuto » [15].

L'organatura trimembre delle due ottave si presta efficacemente al programma polemico del Cortese.

Una forte pausa a metà esatta dell'ottava divide il discorso cortesiano in due tempi ritmici fondamentali, il secondo dei quali, a sua volta, si distende in due momenti: i primi quattro versi concentrano la situazione tematica che precipita, attraverso i due momenti successivi, nelle conseguenze polemiche suggellate, al culmine, dal distico finale. La sintassi ritmica delle due ottave è funzionale non solo alla polemica cortesiana, ma anche (pensiamo alla seconda ottava citata) al passaggio dalla tensione alla ilarità, secondo quel processo psicologico che, all'interno di un discorso, genera il capovolgimento emotivo necessario alla nascita del comico.

Una Musa invocata con molta familiarità, quasi fosse essa stessa una popolana delle tante che affollano il poemetto, e resa ridicola dall'idea di meccanicità suggerita dal « ti dongo la corda », crea, in quanto oggetto di invocazione, il pretesto per la denuncia di una letteratura parolaia (« Oie è peo stare co la vocca chiusa / Ca la zella, la gliannola e

[15] *Ibidem*, I, 2-3.

la rogna ») che ha trovato sbocco in una facile quanto abbondante produzione.

In polemica con siffatta letteratura, il Cortese chiede alla Musa di essere ammesso in Parnaso per un suo controdiscorso che vuole essere « No pideto, no sàuto e no stornuto »: uno sfogo altamente licenzioso

L'« io » che narra è una ' coscienza totale ' che interviene direttamente a interrompere le azioni a un certo punto del loro sviluppo, per riprenderne il filo più oltre, secondo quella distorsione della linearità delle vicende (tecnica a incastro) che serve all'autore per tenere desta l'attenzione del lettore, e, nel caso specifico, dell'ascoltatore:

> « Ma lassammole co li guaie lloro
> E decimmo de Zesa e de Grannizia,
> De Meneca, de Ciancia, e quanta foro
> Che contra Amore gridaro iostizia » [16];
>
> « Ma lassammole ire a la bon'ora
> E parlammo no poco de Cenzullo » [17];
>
> « Ma mentre se conzerta pe la danza
> Tornammo a chelle che se foièro » [18];
>
> « Ma lassammolo stare a chello bruoco [= ' luogo buio '],
> Ca la sorte le fu sore carnale,
> E tornammo a la fine de lo iuoco » [19].

Grazie al suo privilegio di narratore, al di fuori e al di sopra della materia narrata, il poeta può persino commentare i fatti del poemetto, mantenendo sulle labbra un malizioso sorriso d'ironia, a volte manifestamente burlesco, a segnare un distacco dal mondo cantato che rimane a un livello subalterno.

Si tratta di un commento ' parlato ', piuttosto che scritto, tanto da farci presupporre persino una eloquente gesticolazione:

> « Se ne ièro le gente, e se corcaro
> Li zite: *se contiente penzatello,*
> Ch'avea sett'anne che se desiaro » [20];

[16] *Ibidem*, II, 17, 1-4.
[17] *Ibidem* II, 27 1-2.
[18] *Ibidem*, II, 30, 1-2.
[19] *Ibidem*, III, 28, 1-3.
[20] *Ibidem*, I, 25, 1-3.

« Musa, cantalo tu quanto se disse,
Quanto se fece a l'una e l'auta parte:
Cose da fare ascevolire [= 'lasciare sbalordito'] *Ulisse*
e da fare sorreiere [= 'sorreggere'] *no Marte!* » [21];

« E de lo sango che sghizzato n'era
Le tegnette la facce, azzò che fosse
La ninna po' cchiù rossolella 'n cera:
Perzò ne vide certe accossi rosse » [22];

« ...le screvette quanto sappe dire,
Ch'avea no bello 'nciegno e cellevriello,
E fecero na lettera ammorosa,
Bene mio bello, e che pentata cosa! » [23];

« O Musa, frate, aiutamello a dire,
Ch'a dire tanta 'nure e compremiente
Se 'nfettaria na nave de pezziente » [24];

« Ma Cienzo se 'ncignaie no vestito
De panno de Gragnano verdevaie [= 'verde-baio'],
E ieva alla smargiassa tanto ardito
Che pareva (*isce*!) non vedisse maie » [25];

« Pimpa po' venne, figlia a la mammana:
Oh mamma mia che uocchie a zennariello [='ammiccanti']! » [26];

« Nè nce fu arciulo che non devacaie
(*Bacco, se nc'iere, aiutamello a dire*) » [27];

« Essa se n'adonaie e foro tante
Li strille (*terra tienete*) che ciento
Le corzero dereto... » [28]; ecc.

Il tempo della narrazione non coincide con quello delle azioni, nè si mantiene costante: dopo la velocità iniziale (il primo e il secondo canto costituiscono i primi due giorni di narrazione) il tempo della narrazione si distende, abbracciando in una sola giornata la materia degli ultimi tre canti.

[21] *Ibidem*, I, 26, 1-4.
[22] *Ibidem*, II, 5, 1-4.
[23] *Ibidem*, II, 23, 5-8.
[24] *Ibidem*, III, 2, 6-8.
[25] *Ibidem*, III, 5, 1-4.
[26] *Ibidem*, III, 12, 1-2.
[27] *Ibidem*, IV, 30, 5-6.
[28] *Ibidem*, III, 17, 1-3.

Il poeta, dopo i primi due quadri di vita popolare (le nozze di Renza e di Menechiello nel primo canto, il parto di Renza nel secondo), vuole soffermarsi sulla spettacolarità della giostra dell'oca (canto III) [29], sulla discesa all'Inferno-cantina di Ciullo e al conseguente ridicolo tentativo di *anastasis* (canto IV), nonchè su un singolare esempio di duello popolare (canto V).

È proprio la materia della seconda giornata che giustifica il titolo vistosamente epico del poemetto: con una voce in falsetto il poeta ci presenta tutti gli ingredienti tipici della produzione epico-cavalleresca, calati però nel ' comico ' di una realtà popolare: di qui l'eroicomico cortesiano.

Le nozze di Renza e Menechiello, celebrate nel pieno rispetto delle tradizioni popolari napoletane (banchetto, elogio di un cantore popolare, esposizione della « cammisa dell'annore » [30]) con la loro naturale conclusione nel felice parto di Renza, ha messo in subbuglio le sguattere napoletane: esse, ribellandosi ai padroni che non vogliono accasarle, fuggono insieme ai loro amanti per vivere di prostituzione e, in seguito, morire miseramente in un ospedale.

Soltanto Preziosa e Carmosina non partecipano alla ribellione ancillare: i loro padroni le hanno chiuse a chiave in cantina. Attraverso la botola di comunicazione della cantina con l'esterno, Preziosa fa pervenire a Cenzullo una dichiarazione d'amore, in seguito alla quale questi si precipita dal padrone di Preziosa, ottenendone con facilità l'autorizzazione alle nozze.

Il matrimonio di Cenzullo e di Preziosa viene festeggiato con la fastosa giostra dell'oca che ha attirato tutta una folla eterogenea di popolani: sguattere vistosamente addobbate e pesantemente imbellettate, « porta-robba », ladruncoli e una anonima massa rumorosa.

Durante la giostra, l'asino di Ciullo, stizzito per essere stato violentemente pungolato proprio sotto la coda, scaraventa il suo cavaliere dentro la cantina nella quale è chiusa Carmosina. Dopo un momento di smarrimento, malgrado il buio della cantina, i due giovani si riconoscono e si abbandonano alle effusioni di rito in un insperato, quanto desiderato, incontro di innamorati.

Gli amici di Ciullo, preoccupati per la sorte del giovane, calano

[29] Giostra popolare, il cui bersaglio era costituito da un'oca seminterrata con il collo insaponato.

[30] E' la camicia da notte macchiata dal sangue della deflorazione.

nella cantina una corda per permettergli di risalire. Carmosina, dopo un violento scontro con Ciullo che vuole arrampicarsi per primo, pretende di tentare la scalata sulla fune insieme al suo spasimante: la corda non sostiene il peso e i due si ritrovano notevolmente ammaccati, soprattutto Ciullo, nel fondo della cantina. Nel frattempo sopraggiunge il padrone di Carmosina che, informato di ogni cosa, si impietosisce e acconsente alle nozze dei due giovani.

Purtroppo Ciullo non può consumare il matrimonio con Carmosina, impedito com'è da una fattura dovuta a Cenza, una prostituta che era stata sua amante. Lo scontro fra Ciullo e Mase rischia di diventare mortale, ma il provvidenziale intervento di Micco Passaro risolve ogni cosa con una strippata al Cerriglio, una nota taverna di Napoli. Il poemetto si chiude con la bramosa deflorazione di Carmosina: « E Carmosina stea tanto de vena / Che chella prima notte 'scette prena » [31].

La ' favola ' cortesiana, fortemente ' funzionale ' (affidata com'è alla coralità delle azioni che esclude ogni elemento ' indiziale ', adatto piuttosto alla caratterizzazione psicologica dei singoli personaggi), è improntata a un forte pessimismo sociale: le serve che si ribellano ai padroni sono costrette a una vita errabonda chiusa, al culmine dell'abiezione, da una morte per sifilide; solennemente onorate sono invece le serve che si affidano al paternalismo dei loro padroni.

Malgrado l'ironia tutta borghese con la quale il Cortese si pone di fronte al mondo popolare, il disagio sociale della plebe gli ispira una certa simpateticità: egli stesso, piccolo borghese ribelle [32], formatosi negli anni della repressione ossuniana (era nato intorno al 1570) e del rigore disciplinare all'interno dell'Università, ha pagato di persona lo scotto per aver tentato di vivere senza la ' licenza dei superiori '.

La sua condizione di intellettuale *apicarado* se da una parte gli apriva la visione di una società abbrutita nei suoi gradini più bassi, dall'altra parte gli precludeva però la possibilità di una effettiva protesta, per la quale sarebbe stata necessaria una identificazione con il popolo fatto oggetto di ipotesi progressiste.

Dal punto di vista meramente strutturale, esiste uno stacco fra i primi due canti della *Vaiasseide* e i tre rimanenti: il Cortese — come abbiamo visto — narra in due giornate (una per ogni canto) la materia dei primi due canti, e in una sola giornata la materia, molto più ampia e

[31] *Vaiasseide*, V, 35, 7-8.

[32] Vedi SALVATORE S. NIGRO, *op. cit.*

variegata, degli ultimi tre; la parodia letteraria dei canti primo e secondo investe soprattutto il petrarchismo tematico e formale [33], quella dei rimanenti canti la produzione epico-cavalleresca. Sembra quasi che il poemetto cortesiano, in due distinti momenti, abbia risentito di intenti e di suggestioni diverse; impressione confermataci pure da un esame della *Vaiasseide*, attraverso le notizie biografiche che del Cortese ci ha tramandato Bartolomeo Zito. E' infatti grazie a queste notizie che possiamo spiegarci, datandole, alcune suggestioni letterarie che hanno presieduto alla genesi della *Vaiasseide*.

Chiuso entro il cerchio di una doppia coazione critico-psicologica (da una parte l'amido pseudo-aristotelico di una oscura Accademia, e dall'altra il facile moralismo di una sacrestia secentesca), l'attore molisano Bartolomeo Zito pubblicò, nel 1628, quel falso che è la prima edizione postuma della *Vaiasseide* cortesiana [34].

La fortuna del poemetto in dialetto napoletano [35] non aveva mancato di attirare l'attenzione della cultura ufficiale, in un periodo in cui a Napoli la normativa linguistica, fondata sul canone della adeguazione al modello toscano, e il moralismo controriformistico, che imponeva all'espressione letteraria intenti dichiaratamente gnomici e pedagogici, tendevano ad assorbire ogni problematica letteraria.

Il Cortese era morto da poco [36], quando a Napoli si videro circolare le copie di una invettiva contro la *Vaiasseide*, scritta e diffusa dagli Accademici Scatenati che, pur con lo spirito di attardati goliardi, si facevano portavoci del conservatorismo ufficiale e delle sue posizioni critiche. Il poemetto cortesiano, secondo l'impostazione eroico-etica della *Censura* degli Accademici Scatenati, era solo una « baiata » [37] del tutto contraria agli insegnamenti di Aristotele [38].

In polemica con gli Accademici Scatenati, lo Zito volle invece dimostrare come la *Vaiasseide* fosse « Poema perfetto e di maraviglioso esempio, conforme gl'insegnamenti d'Aristotele » [39]; pubblicò pertanto

---

[33] Rimandiamo ad altra sede uno studio degli aspetti formali della *Vaiasseide.*

[34] *Op. cit.*

[35] Lo Zito scriveva che l'opera del Cortese « correva co brava nommenata pe bocca de la gente » (*Lo Tardacino...*, *op. cit.*, p. 7).

[36] Probabilmente nel 1626.

[37] B. ZITO, *op. cit.*, p. 45.

[38] Gli Scatenati, a parte l'uso del dialetto, rimproveravano al Cortese soprattutto la scelta del soggetto: « ...la *Vaiasseida,* in quanto all'elezzion della Favola, è mal costituita, essendo piena a colmo di gente abietta e vile... » (B. ZITO, *op. cit.*, p. 85).

[39] Così si legge nel frontespizio dell'edizione citata.

una nuova edizione dell'opera cortesiana, corredata di *Annotazeiune et Schiarefecazeiune* a ogni singolo canto, con in appendice un *Defennemiento* dove sono riportati, e puntualmente contestati, i passi più significativi della *Censura* degli Scatenati. Il curatore secentesco premise a ogni canto una *Allegoria* nella quale, con spirito controriformistico, espose quelli che, a suo avviso, erano stati gli intenti gnomici del Cortese.

Il poemetto cortesiano, così come l'autore lo aveva fissato nelle edizioni da lui licenziate, non si prestava però all'interpretazione eroico-gnomica dello Zito; epperò all'intraprendente curatore secentesco fu necessario procedere a un emendamento del testo [40] — dove questo era possibile — e a una interpretazione tutta personale delle parti non corrette e che avrebbero potuto smentire la sua linea interpretativa.

Se l'Accademia degli Scatenati non fosse esistita, lo Zito l'avrebbe inventata, pur di avere una controparte di comodo, così come non aveva esitato ad inventare un poema eroico, laddove il Cortese aveva voluto scrivere, e difatti scrisse, un poema eroicomico; certo moralismo posticcio, le velleità di poeta mancato [41], il desiderio di acquistare dei meriti all'ombra del già famoso Cortese, nonchè il dichiarato intento di giovare alla fortuna dello stesso amico poeta, funzionarono da reagenti sulla rielaborazione della *Vaiasseide* da lui fatta e, ancor più scopertamente, sulle *Annotazeiune et Schiarefecazeiune,* funzionali alla sua arbitraria interpretazione eroica polemicamente sostenuta. Tuttavia escludiamo che lo Zito avesse inventato pure — o per semplice gusto narrativo o per strumentalizzazione interpretativa — l'episodio biografico del Cortese, relativo alla disavventura sentimentale di questi con una dama della Corte medicea [42]. Anzi, tutt'altro che una « storiella », come la definiva il Ferolla [43], questo episodio ci rivela l'intento satirico del poemetto cortesiano.

[40] Delle varianti 'sostanziali' della *Vaiasseide*-1628, inficiate da un vizio del volere (*voluntas errans*) nella persona del curatore, ce ne occuperemo specificamente in un altro saggio di prossima pubblicazione.

[41] Per l'elenco delle opere inedite dello Zito, si vedano: N. TOPPI, *Biblioteca napoletana et apparato a gli huomini illustri in lettere*, Napoli, 1678 e L. ALLACCI, *Drammaturgia,* Venezia-1755.

[42] Lo Zito attribuiva la genesi della *Vaiasseide* a un intento autocatartico e vendicativo: le « vaiasse » erano in effetti le nobildonne della Corte fiorentina, e una di esse, Preziosa, la dama che aveva risposto con dei colpi di scarpa alle profferte d'amore del giovane poeta (cfr. *op. cit., passim,* ma soprattutto pp. 23-28).

[43] A. FEROLLA, *Giulio Cesare Cortese, poeta napoletano del secolo XVII*, Napoli - 1907, p. 24.

Nelle opere poetiche del Cortese non sono infrequenti le allusioni satiriche alle dame di Corte in genere, allusioni che rivelano, nell'autore, un nient'affatto celato risentimento personale. Così nel *Micco Passaro* leggiamo:

« Maie cortesciana, o figlia, avette ammore
Ad ommo nullo, o le portaie lianza,
E sia ricco, e sia bello, e sia Signore,
E sia de 'Talia, e sia de Spagna o Franza,
Ma sai pe chi le sparpatea lo core?
Pe chi sospire e lagreme sbalanza?
Pe chi meglio refonne oro ed argiento,
Ca l'autre cose so' cose de viento.

Ha denare quarcuno, è liberale?
O quanto è bello, o quanto è Cavaliero!
E di' ca truove chi le voglia male
Se be' a lo riesto fosse no sommiero.
Mo sia Re de l'aucielle e non sia tale,
A cortesciana maie trase 'mpensiero,
Ca, commo disse, s'ama e tene caro,
Sia l'ommo peste, ed aggia lo denaro » [44].

A nessuna cortigiana importa quindi se il suo spasimante sia un Orfeo [45] o un asino: il denaro è l'unica qualità richiesta. E questo ben lo sapeva il Cortese che aveva osato — lui squattrinato poeta di Corte — dichiarare il suo amore a un'altèra cortigiana, ricevendone in cambio quella sonora zoccolata sulle spalle, alla quale accenna nel primo canto della *Vaiasseide.*

A interessare l'elogio della « vaiasse », il Cortese introduce infatti, nel suo pemetto, un improvvisato cantore popolare, Iacovone, che, fra l'altro, dice:

« Le scarpetelle (ora lloco te voglio!)
Chi vidde maie la cchiù attellata cosa?
Dimmelo a me, ch'ancora me ne doglio
Perchè a ste spalle n'aviette na 'ntosa! » [46].

---

[44] Chi parla è la vecchia e saggia Meneca. G. C. CORTESE, *Micco Passaro 'nnammorato*, III, 41-42, in *op. cit.*

[45] Il Basile, nella dedica *Allo Re delli Viente*, chiama Orfeo « Re de l'aucielle » (V. *op. cit.*, p. 15).

[46] *Vaiasseide*, I, 13, 1-4.

La parentesi è un ammicco malizioso, che non possiamo spiegarci altrimenti che come una allusione alla « 'ntosa » [= ' bastonatura '] fiorentina, della quale il Cortese conservava ancora l'umiliante ricordo.

Iacovone dice ancora:

« Chella cornuta me levaie de siesto
E songo in sicco mo friddo rommaso » [47].

La *boutade*, del tutto estranea alla logica dell'elogio, non può che essere indirizzata all'odiosamata dama fiorentina che, nel poemetto, ha assunto il nome, forse non casuale, di Preziosa.

A rivelarci la vera identità di Preziosa non è soltanto lo Zito, ma anche il poeta stesso. Il ricordo dei colpi di scarpa sulle spalle viene infatti immediatamente associato alla figura di Preziosa, anch'essa estranea e al tema dell'elogio (almeno secondo l'angolazione dalla quale ci viene presentata) e all'argomento del primo canto, accentrato sulle nozze di Renza e Menechiello:

« Craie o pescraie penzo c'arrecoglio
E n'accatto no paro de scarpetelle a Prezïosa
De sommacco piccato, co la sòla
D'unnece punte, pe mo ch'è fegliola » [48].

Inoltre, in fronte alla *Vaiasseide*, il nostro poeta pubblicò il seguente sonetto dal titolo emblematico (« Alle Sdamme Sciorentine »), come a indicare la giusta direzione di lettura di tutto il poema:

« Aggio paura ca ste Dammecelle
Se penzano ca so' quarche pacchiano,
O ca so' nato fuorze da Antegnano,
Che me fanno onne nghiuorno guattarelle.

Ca songo segnorazze e ca so' belle,
Non sanno ca io so' Napoletano?
Quanno le dico: « Vasove le mmano »
A che serve sona' le ciaramelle?

---

[47] *Ibidem*, I, 14, 5-6. « In sicco »: ' all'improvviso '.

[48] *Ibidem*, I, 12, 5-8. « De sommacco piccato »: ' conciato con tannino di sommacco '.

Aggio strutto na coppola pe lloro
E faccio reverenzie co la pala,
Ed esse sempre co lo risariello.

Stongo co no golìo che me ne moro
De vedere una che pe me se cala,
Ma cchiù priesto averaggio lo scartiello [= ' gobba '] [49].

Questo sonetto di dedica non avrebbe senso, nel posto in cui sin trova, se non facesse parte dell'artificio strutturale del poema.

Il Cortese è stato esautorato, nella sua dignità, dalla superbia delle dame della Corte fiorentina, e muore dalla voglia di vedere queste piegarsi fino a lui; ma è vano sperare che ciò accada, perchè mai le « Dammecelle » deporranno la loro alterigia. Provvederà il poeta — aveva ragione lo Zito! —, vendicandosi così dell'umiliazione subìta, attraverso una finzione satirica: loro lo avevano considerato un campagnolo (« pacchiano »), e lui le rappresenterà nelle vesti di serve in fregola e infranciosate. In fondo, le cortigiane erano delle cameriste, e bastava un semplice slittamento di livello, in senso discendente, perchè diventassero delle sguattere. Il poeta si riscatta così anche dell'umiliazione sociale subìta: non è più il « pacchiano », socialmente inferiore, ma un poeta che guarda dall'alto le dame-serve del suo poema.

La *Vaiasseide* vuole essere pertanto uno scherzo satirico contro la vita di Corte,in genere, e le cortigiane, in particolare, partecipando, in maniera affatto originale, a quella produzione satirica rivolta contro le Corti, di cui fu prodigo il secolo dell'Abati, del Rosa, del Menzini, dell'Adimari, del Vincioli e del Cesarini.

Lo stesso Cervantes non aveva mancato di polemizzare con le Corti secentesche e neppure direttamente con le cortigiane; ne *El Licendiado Vidriera,* a proposito dell'eponimo protagonista, scriveva che « *de las damas que llaman cortesanas decía que todas, o las más, teníam más de corteses que de sanas* » [50].

Ma quelle del nostro poeta non erano neppure « *corteses* ».

Dell'intento satirico del Cortese si mostra consapevole anche il Basile che, nello scrivere per la *Vaiasseide* la dedica *Allo Re delli viente,* si ab-

[49] *Ibidem,* pp. 21-22.

[50] M. CERVANTES, *Novelas ejemplares,* a c. di R. Marín, Madrid - 1966, vol. II, p. 228.

bandona a uno spietato processo alle Corti e ai suoi costumi, marcando così l'*indignatio* che aveva ispirato lo scherzo cortesiano.

Le « vaiasse » del Cortese hanno quindi, convenzionalmente, una personalità doppia, come doppie erano le personalità di Ercole, Sardanapalo e di « tante autre », cantati dai poeti antichi, che vollero travestirsi da serve, come dice il nostro poeta nella nota de *L'Auture alle Leggeture* [51], premessa al poemetto.

Se così non fosse — ci chiediamo — perchè il Cortese avrebbe insistito tanto, nella nota citata, su esempi di travestimenti ancillari? Certamente voleva avvertire il lettore che quelle del suo poema non erano delle comuni serve, ma delle ' sguattere illustri ', come le avrebbe chiamate il Cervantes; e il riferimento allo scrittore spagnolo non è casuale. Pensiamo infatti che, oltre a motivi autobiografici, abbiano avuto notevole influsso sulla genesi della *Vaiasseide*, come dimostreremo, anche motivi letterari riconducibili a suggestioni cervantine.

La finzione cortesiana procede così su due piani sfalsati da una intenzionale incrinatura satirica che, attraverso alcuni accorgimenti tecnici evidenziati, induce il lettore a non dimenticare la doppia natura delle serve-dame.

Nel primo canto della *Vaiasseide* leggiamo:

« O vaiasse, 'lustrisseme Segnore,
Vuie cchiù mmerdate de l'aute perzune » [52].

L'ossimòro del primo verso è un accorgimento tecnico-mnemonico, ad evidenziare il doppio binario della rappresentazione. Inoltre, la cesura isola, marcandone la funzione, il secondo membro del verso (« 'lustrisseme Segnore ») — e si noti come gli accenti di sesta e di decima ci inducano a dare ad esso maggiore risalto —, così come aveva fatto il Cervantes ne *La Gitanilla*: « *Yo, señoras mías* (*que siempre os he de dar este nombre, si el cielo mi pretensión favorece*), *soy caballero, como lo puede mostrar este hábito* » [53].

Nel testo cervantino è la parentesi che mette in risalto, oltre al suo isolamento, il titolo di « señoras », dato sconvenevolmente a delle zingare; e non a caso. Chi parla è Andrea, un giovane cavaliere che si ri-

---

[51] Cfr. *Vaiasseide*, pp. 17-19.
[52] I, 21, 1-2.
[53] *Op. cit.*, p. 36.

volge a Preziosa, la zingara della quale è innamorato, e alla sua presunta nonna. In Preziosa traspare, come in controluce, una arcana nobiltà (e alla fine si scopre che si tratta di una zingara ' illustre ') che induce il giovane a rivolgersi a lei, e per estensione anche alla nonna, con quel titolo indebito.

La Preziosa del poemetto cortesiano ci appare, inoltre, molto vicina a quella della novella cervantina. Preziosa dice di sè: « *Y aunque de quince años..., soy ya vieja en los pensamientos y alcanzo más de aquello que mi edad promete, más por mi buen natural que por la experiencia* » [54].

Il Cortese dice infatti che Preziosa, sebbene fosse una « fegliola » [55], cioè una ' ragazza ', aveva però « uno bello 'nciegno e cellevriello » [56]: l'unica « vaiassa » saggia di tutto il poemetto.

Il nostro poeta insiste spesso su contrapposizioni che vedono affrontate, polemicamente, « vaiasse » e dame di alto rango, sempre al fine di ricordare al lettore l'ispirazione satirica dell'opera:

> « Cedano donca tutte Baronesse,
> La Marchesa e la figlia de lo Duca,
> E quanto songo cchiù gran Prencepesse:
> Nulla de lloro sarrà maie che luca
> De le vostre bellizze vaiassesse » [57];

e ancora:

> « ... de vostre tetélleca e tallune
> Vale cchiù chillo adore che ne vene
> Che quanto musco e acque sperfummate
> Portano le Segnore tetolate! » [58].

E non mancano altre dirette allusioni alla doppia natura delle serve: così Renza « campaie commo na Segnora » [59] e, anzi, era essa stessa una « Segnora » [60].

---

[54] *Ibidem*, vol. I, p. 38. Si noti che anche Costanza, la *ilustre fregona*, era « *una moza, al parecer de quince años* (*ibidem*, p. 240).

[55] *Vaiasseide*, I, 13, 8.

[56] *Ibidem*, II, 23, 6.

[57] *Ibidem*, I, 22, 1-5.

[58] *Ibidem*, I, 23, 5-8.

[59] *Iidem*, II, 1, 1.

[60] *Ibidem*, II, 27, 3.

La coerenza della finzione induce il Cortese a coinvolgere nello scherzo satirico ache i popolani innamorati delle serve, che diventano, per diritto di situazione, dei ' signori ':

> « Ma parlammo de chello che nce 'mporta:
> Onne una parla mo co lo Segnore [= il proprio amante]
> O pe lo fenestriello o pe la porta,
> E le faccia as<s>apere lo suo ammore » [61].

Certo è anche di effetto comico il titolo di ' signore ' dato a dei garzoni, proprio come nel *Rinconete y Cortadillo.*

I due *muchachos* eponimi, dai nomi furbeschi (' Cantuccio ' e ' Scorcino '), incontrandosi per la prima volta, si dicono:

« — *¿ De qué tierra es vuesa merced, señor gentilhombre, y para adónde buena camina?*

— *Mi tierra, señor caballero, — respondió el preguntado —, no la sé, ni para dónde camino tampoco* » [62].

Fra gli appunti inediti di Carlo Muscetta (che qui vogliamo ringraziare per i suoi preziosi consigli), scritti in margine alla lettura dell'opera cervantina, abbiamo trovato un riscontro fra il testo cortesiano e il *Coloquio de Cipion y Berganza,* che ci conferma nell'idea che il Cortese conoscesse le *Novelas* dello scrittore spagnolo.

Il cane Berganza, riferendosi alle pastorelle e ai pastori effettivi, di contro alle finzioni arcadiche, diceva « *ni entre ellos se nombraban Amarillis, Fílidas, Galateas y Dianas, ni había Lisardos, Lausos, Jacintos ni Riselos; todos eran Antones, Domingos, Pablos o Llorantes...* » [63]. E il Cortese, a proposito delle sguattere del suo poema dice:

> « Di' ca truove nesciuna vaiassella
> De nomme brutto, Livia o Catarina:
> Se chiamma onnuna Cecca e Iacovella,
> Meneca, Prezïosa e Carmosina,
> Vasta, Renza, Grannizia ed Antonella » [64].

Questi versi cortesiani ci appaiono assai vicini al citato brano cervantino. Essi presentano una implicita polemica bidirezionale: contro le dame

[61] *Ibidem,* II, 21, 1-4.
[62] *Op. cit.,* vol. I, p. 136.
[63] *Ibidem,* vol. II, p. 229.
[64] *Vaiasseide,* I, 20, 1-5.

di Corte dai nomi ricercati e contro l'aerea tipologia femminile della poesia contemporanea; polemica condotta secondo una linea anch'essa vicina a quella cervantina.

Il Cervantes, per bocca di quello sfrontato paranoico di comodo (s'intende, per l'autore) che era il dottor Vetriera, rimproverava ai poeti contemporanei di cantare donne fatte di essenza di luna e il cui « aliento era de puro ámbar, almizcle [= ' muschio '] y algalia [= ' zibetto '] » [65]; e il Cortese, sempre a proposito delle sguattere, dirà:

> « Che serve *lo zibetto e li sapune*
> *Moscate*, che ne songo tutte chiene
> Se chillo fieto ammorba le perzune
> E face spisso addeboli' le prene? » [66].

Anche stavolta ci pare di scorgere una, per sfumata, suggestione cervantina.

Sempre continuando la sua polemica con le falsità retoriche della poesia contemporanea, il Cervantes, ne *La ilustre fregona*, aveva fatto dire al mulattiere Barabba, tutto sdegnato per l'incomprensibile preziosismo di una serenata dedicata a Costanza: « — *¡ Allá irás, mentecato, trovador de Judas, que pulgas te coman los ojos! Y ¿quien diablos te enseñó a cantar a una fregona cosas de esferas y de cielos, llamándola lunes y martes, y de ruedas de fortuna? Dijérasla, noramala para ti y para quien le hubiere parecido bien tu trova, que es tiesa como un espárrago, entonada como una plumaje, blanca como una leche, honesta como un fraile novicio, melindrosa y zahareña como una mula de alquiler, y más dura que un pedazo de argamasa; que como esto le dijeras, ello lo entendiera y se olgara; pero llamarla ambajador, y red y moble, y alteza, y bajeza, más es para decirlo a un niño de la dotrina que a una fregona* » [67].

Il Cortese dirà:

> « Songo le vaiasselle iusto iusto
> Cenère e ianche commo na rapesta,
> Coloritelle propio commo arrusto
> E saporite cchiù ca n'è l'agresta » [68].

---

[65] *El Licendiado Vidriera*, in *op. cit.*, vol. II, p. 49.

[66] *Vaiasseide*, I, 23, 1-4.

[67] *Op. cit.*, vol. I, p. 277.

[68] *Vaiasseide*, I, 25, 1-4. L'« agresta » è l'uva acerba, ed anche una sorta di mostarda piccante.

Certo il Cortese va oltre: l'antifrasi rende ulteriormente comici questi ' realistici ' paragoni.

C'è ancora un altro passo de *La ilustre fregona* che può avere esercitato una certa suggestione sul Cortese. Infatti il Cervantes dice di Costanza: « *...es la más honesta doncella que es sabe; y es maravilla que con estar en esta casa... no se sabe della el menor desmán del mundo* »[69]. Proprio come il Cortese dice di Renza:

« Mostraro la cammisa allegramente[70]
Quanno venette po' lo parentato,
che pareva na vesta de vattente [= ' flagellante '],
Tanto che ne rommase conzolato
Vedenno tanto 'nore a lo parente,
Che nullo se l'avette mai penzato »[71].

Sia Costanza che Renza erano delle sguattere, anche se ' illustri ', e la loro illibatezza non poteva non stupire, incompatibile com'era con il loro lavoro. E inoltre, Costanza soleva portare « *saya y corpiños de paño verde, con unos ribetes* [= ' *frange* '] *del mismo paño* »[72] e « *pendíanle de las orejas dos calabacillas* [= ' *palline* '] de vidrio »[73], come la Preziosa cortesiana che

« N'antecunnale avea de filonnente [= ' stamigna ']
Co no pezzillo 'n ponta a francetella
E no 'ntruglio de vrito pe pennente »[74].

Nelle *Novelas* cervantine il Cortese aveva potuto trovare anche esempi di umoristiche deformazioni di nomi geografici: « *tigre de Orcaña* », per « *tigre de Hircania* », aveva fatto dire il Cervanttes a quel singolare giudice malandrino (Monipodio) che appare nel *Rinconete y Cortadillo*[75], e ancora, sempre « *Tigre de Orcaña* », a Preziosa, ne *La Gitanilla*[76]. Il

---

69 *Op. cit.*, vol. I, p. 249.
70 La « *cammisa dell'annore* ».
71 *Vaiasseide*, I, 27, 1-6.
72 *La ilustre fregona*, in *op. cit.*, vol. I, p. 249.
73 *Ibidem*, p. 250.
74 *Vaiasseide*, III, 8, 1-3.
75 *Op. cit.*, vol. I, p. 194.
76 *Ibidem*, p. 29.

Cortese, a sua volta, storpierà « Battro » in « Bacco »[77]. Persino i seguenti versi, cantati da Preziosa, adattati alla situazione, potevano aver costituito un certo stimolo per la « nova vaiassesca fantasia »:

« *Si las almas son iguales,*
Podrá la de un labrador
Igualarse por valor
Con la que son imperiales »[78].

Le cortigiane erano delle cameriste, e se erano pure volgari (si pensi ai colpi di scarpa sulle spalle), non differivano in nulla, « *por valor* », dalle sguattere.

Abbiamo insistito tanto su questi riscontri, a volte puntuali, a volte generici, fra la *Vaiasseide* e le *Novelas ejemplares,* perchè convinti che sull'idea cortesiana di un travestimento servile di nobildonne abbia influito non poco l'artificio cervantino, ampiamente sfruttato nelle *Novelas,* della doppia personalità (picaresca ed aristocratica) dei suoi protagonisti, suprattutto femminili.

Il Cortese, borghese insoddisfatto e studente ribelle[79], fu in Spagna dove potè sperimentare di persona la disperazione sociale degli *apicarados* che, in letteratura, aveva portato alla creazione del pícaro.

Chiusi fra aristocrazia e popolo, gli *apicarados,* ai quali, non foss'altro che per condizione sociale, dovette sentirsi vicino il giovane napoletano, costituivano l'amorfo ceto dei borghesi mancati; e, in fondo, il pícaro — come lo definisce il Del Monte — non è che un « borghese abortito »[80] che mantiene lo spirito avventuroso del cavaliere, senza però il sostegno di una nuova etica.

---

[77] *Vaiasseide,* I, 9, 7. « Da Battro a Tile » era una locuzione proverbiale per dire « dall'una all'altra estremità della terra » (Vedi pure G. BERNERI, *Il Meo Patacca,* III, 36, 7). « *Ultima... Bactra* » e « *ultima Thule* », ad indicare i confini estremi del mondo, leggiamo in Virgilio (V., rispettivamente, *Aeneidos,* VIII, 687-688 e *Georgicon,* I, 30): La Battriana era infatti una regione dell'Asia anteriore e Tule (le isole Shetland secondo alcuni, la Norvegia secondo altri) era considerata l'estremo limite settentrionale del mondo antico. Inverosimile ci pare pertanto l'identificazione di « Tile » con l'isola di Tilo (Piscopi) o con la calabrese Stilo, come propone il Malato (cfr. *op. cit.,* p. 29).

[78] *La Gitanilla,* in *op. cit.,* vol. I, p. 105.

[79] Rimandiamo il lettore al nostro già annunciato saggio.

[80] *Introduzione* in *Il romanzo picaresco,* a c. di A. Del Monte, Napoli - 1957, p. 22.

La picaresca direttamente conosciuta dal Cortese [81] era quella ancora illuminata dall'esempio illustre di Lazarillo, *mozo de muchos amos,* ben lontano dalla lacerazione morale di Guzmán; una picaresca che non si era ancora arresa al conformismo cattolico e i cui protagonisti vivevano le proprie disavventure al di fuori di ogni morale costituita, senza per questo essere sfiorati dal dubbio della contaminazione. Il romanzo picaresco, insomma, non era diventato ancora un romanzo cortigiano, e continuava ad appagare le esigenze di un pubblico eterogeneo ed occasionale.

Il giovane « scasato » non poteva sottrarsi alle suggestioni di siffatta letteratura che, senz'altro, influì sui soggetti delle sue opere e sulla loro tecnica a quadri, proprio come nei romanzi picareschi; tanto più che la letteratura napoletan fin di secolo, e soprattutto le commedie dellaportiane, avevano già predisposto la sensibilità cortesiana all'assimilazione del gusto picaresco.

Il Della Porta, grazie al suo « risentimento picaresco » — come lo chiama il Sirri [82] —, aveva infatti acquistato al mondo dell'arte teatrale quella realtà sociale e furfantesca che si andava delineando sempre più nella seconda metà del Cinquecento.

Il Cortese conosceva le commedie del Della Porta; anzi nelle opere cortesiane non sono pochi i calchi dellaportiani [83].

Nella sesta scena del quinto atto de *La Tabernaria,* Giacono dice: « O che bello piezzo de femmena, o che *uocchi cennarielli,* o che faccia

---

[81] Il Cortese fu in Spagna tra il 1591 e il 1596 (Vedi SALVATORE S. NIGRO, *op. cit.*).

[82] Cfr. R. SIRRI, *L'attività letteraria di G. B. Della Porta,* Napoli - 1968.

[83] In uno dei cori che, a mo' di commento lirico, chiudono gli atti de *La Rosa,* amaramente, con un wellerismo di reminescenza dellaportiana, il Cortese scrive: « ...a sto munno de mmerda, / Commo lassaro scritto li sacciente, / Tanto n'aie, quanto scippe co li diente » (G. C. CORTESE, *La Rosa,* Napoli, Maccarano - 1621, atto IV, p. 95); Lardone, nel terzo atto (scena IX) de *La Tabernaria* (G. B. DELLA PORTA, *Le Commedie*, a. c. di V. Spampanato, Bari - 1910, vol. I, p. 353) dice: « Da questo mondo non se ne ave altro se non quanto tiri con i denti ». Ancora, a chiusura de *Lo Cerriglio 'ncantato,* usando un modo di dire popolare, ma non senza una suggestione dellaportiana, il nostro poeta conclude: « E 'n crosïone ognuno magna e sberna, / Che de no Regno è fatta na taverna » (*op. cit.*, VII, 30,7-8); « Ma io con che occhio potrò mirar mio padre, quando egli mirando negli occhi miei vedrà scolpita la mia disobbedienza e che *della sua casa io n'abbi fatto taverna...?* », dice Giacomino nella prima scena del IV atto, sempre de *La Tabernaria* (op. cit., p. 359).

vasarella, o che bocca cianciosella, o che labbri mozzicarelli, o commo è *iocarella e broccolosa!* » [84].

Questo passo costituisce per il Cortese il modello di una gustosa aggettivazione:

« Io canto commo belle e vertolose
So' le vaiasse de chesta cetate,
E quanto *iocarele e vroccolose* » [85];

« Pimpa po' venne, figlia a la mammana:
Oh mamma mia che *uocchie a zennariello* » [86].

A chiusura sempre de *La Tabernaria*, il Della Porta fa dire a Giacoco: « Trasitenne e mprenamella sta notte a no nennillo » [87]; il Cortese chiude la *Vaiasseide* con questo distico:

« E Carmosina stea tanto de vena
Che chella prima notte 'scette prena » [88].

E non è certo un caso che i riscontri col Della Porta riguardino *La Tabernaria*, la commedia più sensibile a una certa realtà picaresca.

Il Cortese, spinto dalla sua attrazione per la materia picaresca, lesse pure *La Celestina*, che costituisce l'antecedente illustre di *pícaros* e di *pícaras* di tanta produzione letteraria.

Areusa dice apunto ne *La Celestina*: « *Assi goze de mí, que es verdad, que estas, que siruen á señoras, ni gozan deleyte ni conocen los dulces premios del amor* » [89]; e più oltre, riferendosi alle padrone: « *Oblíganseles á dar marido, quíntales el vestido...* ») [90].

Areusa preferisce pertanto prostituirsi piuttosto che fare la sguattera, proprio come le « vaiasse » cortesiane che si ribellano ai loro padroni, restii ad accasarle, e, pur di essere libere, preferiscono aprir bottega alla Chiazzetta e alla Caglientescia [91]: la libertà vale bene il rischio di morire per sifilide.

---

84 *Op. cit.*, p. 389.
85 *Vaiasseide*, I, 1-3.
86 *Ibidem*, III, 12, 1-2.
87 *Op. cit.*, atto V, scena VI, p. 390.
88 *Vaiasseide*, V, 35, 7-8.
89 F. DE ROJAS, *La Celestina*, a c. di J. Cejador y Frauca, Madrid - 1968, vol. II, p. 40.
90 *Ibidem*, p. 42.
91 La suburra della Napoli del Seicento.

Ecco il grido di riscossa delle sguattere cortesiane:

« Ora susso facimmo de manera
Ch'onne una gaude 'nnanze craie a sera » [92].

Così come alla base della scelta di Areusa si trova il desiderio di « *gozar* » [= ' godere '], alla base della rivolta delle serve cortesiane è la voglia di « gaudere ».

A prestare attenzione alle Novelas cervantine da noi citate in quanto interessate ai rapporti col Cortese, non può sfuggire come esse siano quelle più tipicamente picaresche: al Cortese non interessavano le novelle sentimentali.

Il nostro poeta, e per gusto e per esperienza di vita, si sentiva fortemente attratto dalla picaresca; e si deve a questa attrazione la scoperta che egli fece del Cervantes.

Due Opere del Cortese portano lo stesso titolo di due famose opere cervantine. Nel 1614 apparve in Spagna la prima edizoine del *Viaje de Parnaso* e, nel 1617, postumi, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, entrambi anteriori alle omonime opere cortesiane. Anche ad escludere dei precisi riscontri tra il *Viaje* del Cervantes e il *Viaggio* del Cortese [93] — e tuttavia il Croce stesso confessa che è « asai probabile che il Cortese avesse tra mano il *Viaje* del Cervantes » [94] —, già il titolo del romanzetto cortesiano (*Li travagliuse ammure de Ciullo e Perna*) appare ricalcato su quello cervantino, fra l'altro dedicato a quel conte di Lemos che fu protettore non munifico e del Cervantes e del Cortese [95].

Al di là di ogni coincidenza, ci sembra di potere asserire che in casa del conte di Lemos il Cortese abbia avuto modo di essere almeno informato della produzione letteraria di questo Cervantes, ancora sconosciuto in Italia fuori degli ambienti propriamente spagnoli.

I tanti possibili addentellati, recentemente ricordati dal Bernari dopo l'indicazione del Muscetta [96], tra le *Novelas ejemplares* e il *Micco Pas-*

---

[92] Vaiasseide, II, 18, 7-8.

[93] Cfr. B. CROCE, *op. cit.*. Noi pensiamo però che bisognerebbe riaprire il problema, procedendo a una meticolosa lettura comparativa dei due poemi omonimi.

[94] *Ibidem*, p. 136.

[95] Non ci risulta che qualcuno abbia tentato di appurare i rapporti fra il romanzetto cervantino e quello cortesiano.

[96] Cfr. C. MUSCETTA, *Introduzione*, in *Poesia del Seicento*, a c. di C. M. e P. P. Ferrante, Torino - 1959, vol. I; C. BERNARI, *Un poeta in due*, in « Paragone », (1970), 242, pp. 45-62.

saro cortesiano (pensiamo soprattutto al terzo canto di questo poema [97]) possono agevolmente spiegarsi con la diretta conoscenza che il Cortese potè avere della prima edizione delle novelle cervantine. Il *Micco Passaro* venne infatti pubblicato per la prima volta nel 1619 (Napoli, Longo), quando già da ben sei ani erano aparse in stampa le *Novelas ejemplares* (Madrid, Juan de la Cuesta - 1613), delle quali, fra l'altro, una edizione vene subito pubblicata in Italia (Milano, Bidelo - 1615).

Fra i riscontri da noi registrati, riguardanti le *Novelas ejemplares* e la *Vaiasseide*, almeno due (quello riguardante il titolo di « señoras » dato da Andrea a delle zingare e quello che abbiamo tolto dagli appunti inediti di Carlo Muscetta) ci rivelano da parte del Cortese una conoscenza diretta dell'opera cervantina.

La prima edizione delle *Novelas* è sì del 1613, ma la composizione di esse va alquanto anticipata.

L'erudito prelato sivigliano Porras de la Cámara, amico del Cervantes, allestì una miscellanea di racconti gai (*Compilación de curiosidades españolas*) per rallegrare le vacanze estive di don Fernando Niño de Guevara, già arcivescovo di Siviglia dal 1600, che, scoperta dal Bosarte nel 1788, viene datata 1606-1610.

Di questa raccolta già facevano parte tre novelle cervantine, dettate da uno spirito ribelle e antisociale: *Rinconete y Cortadillo, El geloso extremeño* e *La tía fingida* (quest'ultima di ancora dubbia attribuzione).

Il Fitzmaurice-Kelley, escludendo l'opinione del Watts, secondo cui la composizione delle *Novelas*, o almeno della maggior parte di esse, sarebbe da chiudere entro le date estreme 1599-1603, così riassume i risultati più sicuri circa la datazione delle novelle cervantine: assolutamente incerta la datazione della *Fuerza de la sangre* (che a noi qui non interessa); anteriori alla pubblicazione del *Don Quijote, El amante liberal* e *Las dos doncellas;* fra il 1603 e il 1604, *Rinconete y Cortadillo;* fra il 1604 e il 1605, *El geloso extremeño;* intorno al 1606, *La Gitanilla, El Licendiado Vidriera, La ilustre fregona* e *La señora Cornelia;* 1606-1608, *Novelas y coloquio que paso entre Cipión y Berganza* [98].

Appare pertanto chiaro che la composizione delle *Novelas* non va,

---

[97] I lamenti delle popolane abbandonate dai loro amanti e i ricordi appassionati dei loro sacrifici per aiutarli nei momenti difficili, sembrano ricalcati sul lamento della Paffuta nel *Rinconete y Cortardillo* (cfr. *op. cit.*, vol. I, pp. 186-187).

[98] Cfr. FITZMAURICE-KELLEY, *Introduzione*, in *Novales ejemplares*, a c. di N. Maccol, Glascow - 1902.

in nessun caso, al di là del 1608, e su questa data estrema concordano tutti gli studiosi; semmai qualcuno vorrebbe anticiparla.

La prima edizione integrale della *Vaiasseide* è del 1612 e, con tutta probabilità, fu nel periodo 1608-1609 — al ritorno da Lagonegro — che il Cortese riprese a lavorare al suo poemetto del quale circolava una prima edizione parziale datata 1604.

Nel 1610, alseguito del vicerè don Pedro Fernández de Castro, conte di Lemos, protettore del Cervantes e del Cortese, si stanziò a Napoli tutta una colonia di letterati spagnoli che, nel 1611, grazie al marchese di Villa, Giambattista Manso, permise l'istituzione dell'Accademia degli Oziosi, promotrice di scambi culturali fra Italia e Spagna [99]. E, anche prima di questa data, erano tutt'altro che infrequenti i viaggi di letterati napoletani in Spagna, e viceversa, al seguito di qualche signore, con la conseguente circolazione di libri e di idee.

La corte del Conte di Lemos costituiva il luogo di incontro, ispiratore di molte suggestioni ancora tutte da studiare, fra letterati napoletani e letterati spagnoli.

Il Cortese frequentò la casa del vicerè e qui, probabilmente, ebbe notizia delle novelle cervantine e, anzi, dovette leggerne alcune.

Che poi nella Corte del conte di Lemos circolassero gli scritti del Cervantes non può stupire nessuno, se si tiene nel dovuto conto la condizione clientelare dello scrittore spagnolo che ruotava, nella vana speranza di una munifica protezione, attorno al vicerè.

Sta di fatto, inoltre, che tutte le suggestioni cervantine, riscontrabili nel poemetto cortesiano, sono concentrate nel primo canto; il che ci dimostra come esso non fosse contenuto nell'edizione parziale del 1604, o comunque dovesse essere allora molto diverso.

Purtroppo non ci è concesso di conoscere la prima stesura della *Vaiasseide;* sarebbe oltremodo interessante vedere come il poeta avesse lavorato su di essa fino all'edizione definitiva.

All'edizione 1604 risale però il sonetto caudato, inserito nella lettera che chiude il volumetto della *Vaiasseide*, che qui riportiamo:

« Da quanno vedde CECCA chisso tuppo
Che sta 'ncriccato cchiù de na vrachetta
Tanto st'affritto core chianto ietta
Che dinto de le lagreme m'azzupo.

---

[99] Cfr. C. Minieri Riccio, *Cenno storico delle Accademie fiorite nella città di Napoli*, Napoli - 1879.

So' deventato sicco comm'a chiuppo,
E l'arma se ne sciulia [= 'scivola '] a staffetta,
Ca la collera soia manco l'annetta
de dommeno Agostino lo sceruppo.

Fa cunto mo ca face adesa n'anno,
E propio da lo iuorno de la Sceuza [= ' Ascensione ']
Che so' mmezzato [= ' fradicio '] a chiagnere a selluzzo

E tu scrofa staie sempre co la meuza [= ' col fiato sospeso ']
E aspiette che me vrociola a no puzzo.
Ed io pe sgoliarete [= ' levartene la voglia '] oie me scanno.

Commo so' muorto, tanno
Me faccio co na perteca no graffio [= ' righello '],
E scrivo a no tagliero sto petaffio:

Non fui chiafeo [= ' sciocco '], nè zaffio [= ' ignorante ']
Ca leieva correnno lo Petommo,
E venze a despotare Rienzo e Ciommo.

Ma pe fare dell'ommo
Voze ammare sta figlia de Cornuto,
Che m'ha chiavato dinto a sto tavuto.

Vuie che avite leiuto
Li guaie mieie da la A pe fi a lo Rummo [100]
Tirateme na vessa [= ' loffa '] pe sproffummo » [101].

In questo sonetto il Cortese immerge in un inframondo purulento la figura di Cecca, acquistando così quella libertà di espressione che gli necessita per uscire dalla sua soggezione sociale e letteraria, verso la brutale esplosione di una biliosa vendetta.

Il giorno della « Sceuza », di cui ricorre l'anniversario, non è la Ascensione sacra (o non soltanto), ma quella tutta umana di un borghese avvilito dalla superbia di casta di una nobildonna: il poeta ha tentato la sua scalata — e non solo sentimentale — per vedersi precipitare (si noti l'insistenza su versi indicanti moto discendente: « sciulia », « vrociola », « chiavato dinto a ») in una disperazione senza scampo. Al centro di questa disperazione sta Cecca che, nella fantasia del Cortese, diventa un nodo socio-leterario contro il quale — come dice lo stesso autore nella prosa che precede il sonetto — « sbottare, e spapora' la collera ».

---

[100] In fondo alla tavola dell'alfabeto si usava porre il cosiddetto *Ronne* o *Rummo*, cioè la cifra R).

[101] Citiamo da G. C. CORTESE, *La Vaiasseide*, Napoli, Roncaglio - 1615, p. 93.

Cecca è un « capriccio »: donna-scrofa e donna-fica [102], strumento di parodia letteraria e sociale nello stesso tempo.

Sullo sfondo di una situazione tipicamente e burlescamente arcadica (pensiamo al proposito di suicidio e all'epitaffio scritto con un righello addirittura su un ' tagliere '), spicca la figura di Cecca il cui cignone è più eretto di una brachetta.

L'accostamnto del « tuppo » alla « vrachetta » associa due immagini talmente diverse che, nel momento in cui si incrociano nella mente del lettore, scatta il meccanismo di un gioco osceno ispirato dall'anfibologia del nome « Cecca ». La voce « cecca », oltre alla scrofa — come abbiamo già detto —, indicava anche il sesso femminile (« cicco » era, naturalmente, il membro maschile) [103]; così il « tuppo » in erezione, accostato alla « vrachetta » (altro oggetto in erezione, ma stavolta riflessa), crea una situazione oscena che avrà il suo epilogo naturale nella puzzolente ventosità finale.

Il letterato che « benze a despotare Rienzo e Ciommo » (due popolani portati a esempio di esemplarità scolastica!) e che era tanto bravo da leggere, come se lo conoscesse alla perfezione (« correnno »), il « Petommo » (probabilmente un oscuro libercolo scolastico), si è presa la sua rivincita con una parodia che vede sfalsati due piani psico-sociali (la nobildonna-Cecca) e due piani letterari (letteratura arcadica - espressione burlesca); la sfalsatura di questi piani dà luogo all'umore parodico del Cortese.

Questo sonetto contiene in sè tutta la struttura parodica della *Vaias-*

---

[102] « Cecca » è sì diminutivo di Francesca, ma in Toscana (e non si dimentichi che sotto le spoglie di questa popolana si nasconde una nobildonna fiorentina) è il nome con cui si indica la gazza e, per trasposizione, qualunque donna volgare, ciarlona e sciamannata (cfr. S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino - 1961 sgg.); « Cecca » ha anche un valore « fonosimbolico » — come lo chiama il Migliorini (cfr. *Dal nome proprio al nome comune*, Firenze - 1968) — la cui trasparenza appare evidente se si tiene conto che *cicco* è, nell'Italia meridionale, voce onomatopeica per ' porco ' e « scrofa » viene chiamata Cecca nel sonetto. A riprova anche del valore anfibologico della voce « cecca » nel dialetto napoletano del Seicento, si leggano questi versi de *La tiorba a taccone*: « O puorco, frate mio, viato te! / Pe sta' co Cecca e pazzïare accanto / D'essere puorco me contento, affè! » (V. sonetto LIV della *Corda primma*, vv. 15-18, in *op. cit.*, p. 563).

[103] Nell'avellinese, che è una zona linguisticamente periferica, le voci « cecca » e « cicco » sono ancora usate per indicare, rispettivamente, il sesso femminile e il sesso maschile.

seide: il poemetto ha infatti una struttura a duplice direzionalità, per cui il secondo contesto, a cui parodicamente rimanda, è costituito da una parte dalla vita di Corte (e qui la parodia diventa satira) e dall'altra parte dalla letteratura ufficiale, nei confronti della quale l'opera cortesiana si pone come controdiscorso ad ogni depurazione estetica.

Mentre però nel sonetto il secondo contesto, quello parodicamente rievocato, trova, pur nella duplice componente socio-letteraria, una sua unità, sprofondato com'è nell'infraumanità di Cecca, nel poemetto cortesiano c'è come una frattura che relega in una sovrastruttura la parodia della vita di Corte.

L'intenzione socio-parodica del Cortese agisce dall'esterno attraverso i componimenti premessi al pometto, attraverso la dedica del Basile, la nota dell'autore « alle leggeture » e qualche richiamo alla doppia natura delle serve; ma tutto questo non va oltre il primo canto [104]. Sembra quasi che il Cortese abbia sovrapposto a un primitivo poemetto un cappello satirico, a condizionarne la direzione di lettura. D'altra parte non è un caso che lo Zito insista, e in quanto a correzioni [105] e in quanto a spiegazioni, proprio sul primo canto del poemetto: è solo in esso infatti che si trova il meccanismo parodico che rievoca satiricamente la Corte fiorentina; i quattro canti rimanenti sono quadretti di vita popolare che, secondo un procedimento tipicamente bernesco, sono rappresentati in una lingua non isologa, usata come strumento di parodia letteraria.

Probabilmente la lettura delle *Novelas* (avvenuta intorno al 1610) suggerì al Cortese l'idea di adattare, attraverso l'espediente cervantino dei pícari ' illustri ', la *Vaiasseide* — 1604 allo stesso proposito socio-parodico, oltre che letterario, perfettamente realizzato (ma con diverso accorgimento) nel sonetto illustrato.

Sta di fatto che, mentre Cecca ha perduto totalmente la sua nobiltà di origine, le « vaiasse » cortesiane richiamano questa origine ' illustre ' con procedimenti che sono tipicamente cervantini e che non si estendono a tutto il poema, ma solo a una parte di esso: in maniera intensiva nel primo canto (soprattutto nell'elogio di Iacovene), in maniera rapsodica

---

[104] Soltanto nel secondo canto si può riscontrare qualche riferimento alla doppia natura delle serve.

[105] Su ventinove varianti ' sostanziali ', contenute nella *Vaiasseide* - 1628, quasi la metà (quattordici) appartengono al primo canto, mentre l'altra metà è distribuita nei rimanenti quattro canti (tre nel secondo, sette nel terzo, tre nel quarto e due nel quinto).

nel secondo (abbiamo già illustrato il divario strutturale tra i primi due canti e il resto del poemetto). Dovremmo dedurre che il primo canto della *Vaiasseide* sia stato scritto, almeno in parte, dopo il 1610 (non ci spiegheremmo altrimenti gli addentellati — pochi, ma a volte evidenti — con le novelle cervantine) e che il secondo, probabilmente, sia stato riveduto dopo questa data.

Tuttavia non è da pensare a una incidenza in profondità delle novelle cervantine; esse ebbero solo funzione di reagente sulla rielaborazione e sullo sviluppo della *Vaiasseide*-1604, in quanto ispiratirici dell'artificio delle sguattere ' illustri '.

Gli espedienti del travestimento, per cui dei nobili cavalieri diventano zingari o sguatteri, e della doppia natura socio-psicologica di Preziosa e di Costanza, sicchè, benchè l'una fosse zingara e l'altra serva, era possibile vedere in controluce la nobiltà della loro origine, servivano al Cervantes come artificio narrativo (così come, a un livello diverso, la paranoia del Dottor Vetriera e di Don Chisciotte, o la sottile filosofia di due cani a colloquio) che gli permettesse un disinvolto movimento tra il rispetto del canone lettrario tradizionale e la parodia.

Realisticamente condotte, secondo un gusto picaresco tutto personale, le novelle cervantine — parliamo de *La gitanilla* e de *La ilustre fregona* che qui ci interessano in particolare — terminavano pur sempre con una agnizione finale che riconduceva la narrazione a un sublime di genere.

Nulla di tutto questo nel Cortese: accettato, per strumentalizzazione satirica, l'artificio di una doppia natura sociale delle serve, il gioco parodico viene rivelato all'inizio del poema; non serve pertanto l'agnizione finale, visto che il gioco è scoperto. Non si tratta però di un semplice spostamento di soluzione, ma di un efficace espediente a permettere il libero svilupparsi di una rappresentazione veramente ' comica ' che non pretende, e non vuole pretendere, a un riscatto.

In questo modo, qualora la nostra ipotesi avesse colto nel segno, il Cortese poteva benissimo, senza molti mutamenti, adattare la *Vaiasseide*-1604 al suo intento polemico, solo con l'aggiunta di componimenti esterni (i versi di accompagnamento, nonchè la dedica del Basile e la nota dell'autore, come abbiamo già detto), di un singolare elogio nel canto introduttivo (il primo appunto) e qualche ritocco agli altri canti, soprattutto al secondo.

Ci spiegheremmo così anche l'apparizione di Preziosa nel primo canto, in un contesto chiaramente allusivo che la isola dallo stuolo delle

altre « vaiasse », investita com'è di un ruolo polemico che non ha, invece, nel terzo canto, quasi interamente dedicato alle sue nozze con Cenzullo.

Lo stesso nome Preziosa, a parte la suggestione cervantina — e abbiamo già visto come vi sia una certa affinità fra la zingara ' illustre ' de *La gitanilla* e la « vaiassa » cortesiana — può alludere alla schifiltosità delle dame fiorentine; infatti nell'elogio che Iacavone fa delle « vaiasse » leggiamo:

> « Di' ca ne truove maie nulla schifosa
> E che dica: — Ste cose non so' bone — » [106].

Le « vaiasse » sono quindi tutt'altro che schizzinose, e la controparte, implicitamente rievocata secondo il procedimento di contrapposizione già illustrato, è costituita dalle dame di Corte.

Alla luce di quanto fin qui illustrato, sembra probabile che la materia degli ultimi tre canti (non escludendo che essa in origine potesse avere dimensioni diverse) abbia costituito il nucleo primitivo della *Vaiasseide*: il che non significa ovviamente, che la materia dei primi due canti sia interamente da attribuire al scondo tempo di composizione: il Cortese, oltre ad aggiungere delle parti nuove, potrebbe avere anche ridistribuito la materia del suo canto, per tentare di dare una certa unità al poemetto.

A questo punto soltanto il ritrovamento della *Vaiasseide*-1604 potrebbe concludere il discorso da noi aperto [107].

SALVATORE S. NIGRO

---

[106] *Vaiasseide*, I, 17, 5-6.

[107] In margine al nostro discorso, vogliamo portare un modesto contributo alla conoscenza del dialetto napoletano del Seicento. Nel corso dei nostri riscontri cervantini, ci siamo imbattuti in questo brano de *El casamiento engañoso*: « *Mudé posada, y mudé el pelo dentro de poco días, porque comenzaron a pelármese las cejas y las pestañas, y poco a poco me dejaron los cabellos, y antes de edad me hice calvo, dandome una enfermedad que llaman ' lupicia ', y por otro nombre más claro, la ' pelarela '* » (V. *op. cit.*, vol. II, p. 199). *Lupicia* è voce spagnola volgare per *alopecia* (venivano usate pure le voci *pelambre*, *pelambrera*, *pelona*), e *pelarela* è voce italiana. Il Malato, invece, nel suo *Glossario* (*op. cit.*, vol. II, s. v. *pelara*), spiega la voce napoletana *pelarella* come diminutivo di *pelara*, cioè ' podagra ' !.

PERSONAGGI E PROBLEMATICA NE « LA REGENTA »

Solo verso la fine del decennio passato si è cominciato a rendere giustizia a *La Regenta* di Leopoldo Alas « Clarín ». Fin dalla sua comparsa (1885) infatti, l'opera incontrava diffidenze ed ostilità nell'ambiguo clima della critica spagnola che, dominata da correnti estetizzanti e spiritualistiche, tendeva a relegare in secondo piano ogni contenuto impegnato in un giudizio storico-sociale.

L'atteggiamento verso il romanzo di Clarín fu inoltre viziato da assurdi criteri moralistici e nazionalistici: si tratta d'una vicenda d'adulterio, ambientata in una visione ferocemente critica della società asturiana.

Non fa quindi meraviglia se la scoperta de *La Regenta* sia partita dai saggi di un ispanista statunitense, Albert Brent, che in un tempo in cui Clarín era assai poco studiato, sottopose ad appassionata analisi il romanzo; proprio l'estraneità alle polemiche, l'assenza di remore tradizionaliste aiutavano il critico americano a vedere Alas nelle sue reali dimensioni di narratore moderno, sensibile ai più complessi problemi di psicologia [1].

Una volta smosse le acque però, una volta avviata la ricerca, anche i più accorti critici spagnoli avvertirono l'esigenza di interrogarsi sul significato di Clarín romanziere. Verso la fine degli anni '50, M. Baquero Goyanes, con un'evidente intenzione polemica nei confronti della critica spagnola precedente, affermava autorevolmente che *La Regenta* era il miglior romanzo dell'ottocento in Spagna [2].

Da allora la critica non sembra aver fatto molti passi. E oggi, anche

---

[1] Per una puntualizzazione critica della tesi di Brent, tendente a presentare *La Regenta* come « the novel of frustration », cfr. M. Baquero Goyanes, *Exaltación de lo Vital en « La Regenta »* in « Prosistas españoles contemporaneos », Madrid, 1956, pp. 146-48.

[2] *La novela española en la segunda mitad del s. XIX* in « Historia general de las Literaturas Hispánicas », Barcelona 1958, vol. V⁰, p. 123.

se gli elementi storico-analitici, utili alla comprensione dell'autore, si sono di molto accresciuti rispetto ad una trentina di anni fa, troppi dati della sua personalità artistica rimangono ancora incerti: a tal punto che è sempre difficile farsi chiara visione della funzione svolta da Clarín nell'ambito della cultura europea fine-secolo.

Il presente lavoro vuole essere un contributo al chiarimento di tale funzione. E abbiamo creduto di raggiungere qualche risultato, sottoponendo il romanzo ad un tipo d'analisi in certa misura nuova nella storia della critica clariniana, e che tende soprattutto ad una tematica di riflessione sull'uomo. Il che ci sembra, tra l'altro, la massima forma di fedeltà all'opera di un intellettuale come L. Alas.

* * *

Ne *La Regenta* si esprime un mondo degradato dall'inautenticità dei valori e dalla riduzione a feticcio dei rapporti umani. In confronto al romanzo realista ottocentesco, alla cui tradizione pur si riallaccia, l'opera non può che testimoniare una crisi, il venire meno di quegli ideali che costituivano il fondamento del sistema di vita borghese e che il romanzo realista così chiaramente rispecchiava. Clarín arriva alla completa demistificazione di questi ideali che, svuotati di ogni significato, assumono ora una funzione degradante sia sul piano sociale che su quello psicologico e individuale [3].

L'amore è ne *La Regenta* strumento di vanità, nei casi migliori, passione sconvolgente, più rivelatrice di un fallimento interiore che di una redenzione in senso romantico. Tutti gli aspetti del vivere sociale, da quello politico a quello religioso, da quello educativo a quello culturale, rientrano nel quadro d'una crisi generale. Ci troviamo cioè innanzi ad un mondo sostanzialmente privo di umanità, un mondo senza luce che vive stretto nel cerchio dell'impotenza e della banalità, fatalmente, senza alcuna speranza di salvezza. Non c'è posto affatto per i sentimenti di soli-

---

[3] In realtà il mondo dell'alienazione aveva pure una sua parte nel romanzo realista, ma là ad esso si opponevano gli « eroi problematici » che, facendosi portavoce dell'ideale positivo dello scrittore, capovolgevano il fondo nichilistico della ricerca. Venuta meno, come nel caso de *La Regenta*, la fiducia dell'autore negli indirizzi della propria società, l'« eroe problematico » abbandona la scena romanzesca, per lasciarla intera al predominio della « vanità ». Cfr. GYÖRGY LUKÀCS, *Teoria del romanzo*, Milano 1962, e LUCIEN GOLDMANN, *Pour une sociologie du roman*, Paris 1964, pp. 21-57.

darietà: i personaggi vivono trincerati in se stessi, ermeticamente chiusi nel bozzolo del proprio egoismo. Mantengono inoltre un rapporto inautentico con la realtà in quanto, indotti da meschine delusioni o impossibili aspettative, danno più importanza alle parvenze che non alla sostanza effettiva delle cose.

Si rileva, da un punto di vista più generale, la rottura dell'equilibrio tra « io » e « mondo », e il farsi strada di una visione disorganica dell'esistenza sulla base di elementi torbidi e frustranti. I personaggi de *La Regenta* rivelano appunto questa rottura, che costituisce la premessa necessaria a tutti gli aspetti della loro psicologia. E' proprio dall'incapacità di prendere possesso diretto dell'« oggetto » che nasce l'esigenza, in loro costante, della « mediazione » [4]. Tale ricorso tuttavia non comporta, nel caso di alcuni personaggi (per lo più quelli principali), una totale spoliazione di caratteri umani: essi ricercano, per quanto degradati, dei valori. Il resto dei personaggi invece non giunge al minimo senso di autenticità: vive immerso nella banalità, senza avere affatto coscienza della propria miseria.

Clarín fa in tal modo sua la linea di fondo del romanzo decadente, denuncia la bassezza, la povertà spirituale, le deformazioni profonde dell'uomo moderno. Non meno dei grandi artisti europei del suo tempo, Alas si rende conto delle aberrazioni cui è soggetta la vita nei centri urbani, del filisteismo implicito alla mentalità borghese. Attacca, corrodendoli, tutti i punti chiave dell'ideologia dominante, ma rimane purtroppo fermo a questa corrosione. La ragione sta nel fatto che lo scrittore non vede alcuna soluzione ai problemi prospettati. C'è in lui più una coscienza fatalistica, tendente a legittimare l'assurdo che la speranza d'un mondo nuovo, capace di valori diversi da quelli ormai degradati della borghesia di cui fa pur parte [5].

---

[4] La « mediazione », cioè il ricorso a degli archetipi che fungano da mediatori tra l'uomo e la realtà, è secondo RENÈ GIRARD (*Struttura e personaggi nel romanzo moderno*, Milano, 1965) la radice stessa dell'alienazione. Il critico francese distingue due forme di « mediazione », quella « esterna » e quella « interna ». Nella prima l'archetipo mediatore agisce da una sfera ideale, « metafisica », per cui lascia un certo margine di autenticità al « soggetto ». Nella seconda l'archetipo mediatore è più semplicemente costituito da un altro essere umano (« l'altro ») che, trovandosi in relazione con il « soggetto », ne determina inconsciamente ogni manifestazione. Tale forma di « mediazione » si risolve quindi in totale inautenticità.

[5] La posizione di Clarín rientra infatti nell'ambito di quella prospettiva ideologica che G. Lukàcs definirebbe d'« apologia indiretta » del sistema.

Nel quadro d'una simile visione, la demistificazione del feticcio rimane l'obiettivo principale di Clarín, nel tentativo di salvare il senso della verità umana e ristabilire, d'altro canto, l'equilibrio etico della narrazione [6]. Attraverso la *fiction* romanzesca, l'autore non solo denuncia le carenze ed i vizi della propria società, ma si pone pure il problema delle condizioni che li permettono. E se talvolta la motivazione ci riporta ad una precisa responsabilità del personaggio, in quanto frutto d'una ambigua scelta di vita, assai più spesso giungiamo a situazioni già determinate, a cause sociologiche e patologiche, e quindi esterne alla diretta volontà del singolo. La posizione dell'autore non è per questo deterministica alla maniera zoliana: non si stabiliscono infatti tra ambiente e personaggi rapporti così meccanici quali la teoria positivista presupponeva, ma ogni tipo di rapporto è visto dialetticamente.

E' questa la ragione per cui i personaggi de la *La Regenta* presentano un'impostazione tipologica aperta, non schematizzata su una base unilaterale e tendenziosa. Il romanzo abbraccia una gamma vastissima di esperienze, capaci di tradursi in personaggi ricchi di vitalità narrativa e che entrano a far parte subito del patrimonio immaginativo del lettore. Tratto, quest'ultimo, che rivela in Clarín l'artista autentico.

* * *

Ana Ozores è la figura più complessa del romanzo, tanto ricca di doti umane da staccarsi nettamente dall'ambiente opaco in cui vive. Nonostante tali meriti, risulta una fallita, vittima della stessa impotenza degli altri personaggi.

Il carattere della protagonista de *La Regenta* viene da Clarín con rara penetrazione fondato nelle frustrazioni dell'infanzia e della prima giovinezza. Ana è cresciuta senza l'affetto d'una madre, affidata alle cure d'una governante fredda e venale. Fin da fanciulla soffre la solitudine e la disperazione, sentimenti che ne turbano l'armonico sviluppo psicologico. La carenza d'affetti la costringe tosto a chiudersi al mondo, a trovare in sé una visione della vita. Gli avvenimenti esterni favoriscono questo processo nevrotico: la lunga assenza del padre, il breve ricongiun-

[6] La ricerca della « verità », che è d'altronde criterio fondamentale per ogni scrittore naturalista, assume in Clarín un significato più largamente moralistico che nello stesso Zola. Il romanziere asturiano si formò non per nulla nell'ambito di quella rigidezza di vedute, di quell'aspro pedagogismo tipici dei Krausisti spagnoli.

gimento con lui e la sua morte, il crollo economico degli Ozores e la fine del loro tono aristocratico di vita. Ma le frustrazioni maggiori sono quelle che Ana dovrà subire in casa delle zie tirchie e bigotte che hanno accolto l'orfana per puro dovere familiare.

Si ha il cozzo di due mondi diversi, quello appassionato ed ingenuo della protagonista con quello ipocrita e volgare delle zitelle Ozores. Sotto la spinta del fallimento quotidiano, Ana perde ogni contatto stabile con la realtà per sprofondare nel mondo falso delle illusioni:

> « Ana observaba mucho. Se creía superior a los que la rodeaban, y pensaba que debía de haber en otra parte una sociedad que viviese como ella quisiera vivir y que tuviese sus mismas ideas. Pero, entre tanto, Vetusta era su cárcel, la necia rutina, un mar de hielo que la tenía sujeta, immóvil. Sus tias, las jóvenes aristócratas, las beatas, todo aquello era más fuerte que ella; no podía luchar, se rendía a discreción y se reservaba el derecho de despreciar a su tirano, viviendo de sueños » [7].

I suoi atti cominciano ad acquistare d'allora un senso di irresponsabilità, un affidamento al fortuito. La realtà, inaccettabile, la spinge alla evasione, ma questa a sua volta pone come un baluardo tra la protagonista e l'ambiente. Le sue scelte rimangono di conseguenza ispirate da scarso senso di opportunità: così avviene per il matrimonio, per la supposta vocazione mistica, per l'adulterio. Ana ha bisogno di sovrapporre una veste mitica ad ogni sua azione, uno stimolo fantastico che la sublimizzi. Ma quando le apparenze crollano e la realtà s'impone in tutta la sua brutalità, il sentimento più costante rimane la nausea.

Questa situazione psicologica è aggravata dal fatto che Víctor Quintanar, l'uomo già attempato che Ana ha sposato per sottrarsi alle zie, non riesce ad offrire l'amore che la sua ardente giovinezza richiede [8].

---

[7] *Obras selectas,* Madrid 1947, p. 82. « Anna osservava molto. Si riteneva superiore a quanti la circondavano e pensava che doveva pur esistere in qualche altra parte, una società che vivesse come lei desiderava vivere, e che avesse le sue stesse idee. Ma intanto Vetusta era il suo carcere, un mare di gelo che la immobilizzava. Le zie, le giovani aristocratiche, le bigotte erano cose più forti di lei; non ce la faceva a lottarvi, si arrendeva a discrezione, ma si riservava il diritto di disprezzare quel mondo tiranno vivendo di sogni ».

[8] Ai caratteri del « bovarysmo », notati fin'ora, si aggiunge quindi il senso vero e proprio della frustrazione sessuale. Questo particolare modifica, insieme a molti altri

Tra i personaggi che circondano la protagonista solo Fermín, il suo giovane confessore, ne indovina il fondo insieme torbido e generoso; ma anzicché aiutarla disinteressatamente, il canonico cerca di strumentalizzarla ai fini della propria passione di dominio, con l'alimentare in lei un ambiguo misticismo che ha le sue radici nella sensualità frustrata. Nondimeno Fermín non riesce ad impedire l'inevitabile, la caduta di Ana tra le braccia del dongiovanni del luogo, Alvaro Mesía.

Alvaro ha sempre esercitato un forte fascino sulla protagonista. Clarín vuole mettere in luce proprio questo: come il fascino fisico per un verso e il mito del dongiovanni per l'altro, possano influenzare, fino a capovolgerlo, il giudizio di una mente pure acuta com'è quella di Ana. La protagonista non riuscirà che dopo l'uccisione del marito a vedere, e come sempre in ritardo, le reali dimensioni dell'amante. Inizialmente è solo lusingata dalla sua corte, anche se non disposta a cedergli. Ma i modi di cortesia salottiera, l'esibizionismo di Alvaro finiscono per impressionarla positivamente. La vera e propria relazione fra i due comincia a teatro, quando Ana, colpita dal *Don Juan* di Zorilla, fa coincidere il modello teatrale con il suo corteggiatore. Il don Juan di Zorilla è infatti un peccatore redento dall'amore d'una donna: allo stesso modo Ana redimerà Alvaro. Clarín riesce così, demistificandolo, a chiarire il complesso atteggiamento psicologico che conduce la protagonista all'adulterio:

> « ¡ Ay, sí ! El amor era aquello: un filtro, una atmósfera de fuego, una locura mística; huir de él era imposible; imposible gozar mayor ventura que saborearle con todos sus venenos. Ana se comparaba con la hija del comendador; el caserón de los Ozores era su convento; su marido la regla estrecha de hastío y frialdad en que ya había profesado años hacía..., y don Juan,... don Juan, aquel Mesía que también se filtraba por las paredes, aparecía por milagro y llenaba el aire con su presencia » [9].

---

aspetti, il tipo dell'adultera creato da Flaubert, a cui Ana per qualche verso si richiama (Cfr. M. Baquero Goyanes, *Exaltación de lo Vital...*, op. cit., p. 141, n. 13). Si sarebbe forse tentati di vedervi un influsso zoliano (si pensi alla *Teresa Raquin*), ma la maniera tutta nuova di trattare il tema della frustrazione, la sensibilità dimostrata per i problemi dell'irrazionale sono senz'altro note dell'originalità di Clarín.

(9) Op. cit., p. 283 « Ahi, sí! L'amore era quello: un filtro, un'atmosfera di fuoco, una follia mistica; sfuggirlo era impossibile, impossibile godere maggiore fortuna che assaporarlo con tutti i suoi veleni. Anna si paragonava alla figlia del Commendatore; il palazzo degli Ozores era il suo convento; il marito la regola oppressiva

Mesía viene quindi trasfigurato in immagine mitica che è, come al solito, l'unica dimensione psichica accettabile per Ana. La catastrofe con cui si conclude il romanzo (il duello del marito con Mesía e la conseguente morte del primo) rappresenta il riapparire della terribile realtà contro l'evasione e il sogno.

Clarín ha subìto tutto il fascino di questa creatura, della sua sensibilità e complessità interiore, non ha potuto però salvarla da una dura condanna. Le ha in compenso dedicata un'analisi accurata; ne ha arricchito il tipo riversandovi l'esperienza tormentata della propria vita, ma ha saputo nello stesso tempo mantenere il distacco necessario ad un romanziere. La vicenda tumultuosa di Ana è narrata con un « pathos » che difficilmente si ritrova a proposito di altri personaggi. La figura della protagonista, a dispetto delle sue gravi carenze, finisce per imprimersi nell'animo del lettore come circondata da un alone di nobiltà.

Se per Ana è stata fatale la mancanza d'affetti, per Fermín lo è stata invece l'eccessiva cura della madre doña Paula.

Dotata d'un temperamento ferreo, Paula ha improntato l'educazione del figlio ai principi della più rigida obbedienza, lo ha sovraccaricato delle proprie ambizioni, gli ha pure inculcata una visione drammatica della vita con a centro il prestigio dell'individuo legato esclusivamente alle proprie capacità. In base a queste considerazioni lo ha poi indirizzato alla carriera ecclesiastica, proprio perché rimaneva, per una diseredata come lei, l'unica via aperta ad un'ascesa borghese.

Nonostante segreti atteggiamenti di rivolta, Fermín soccombe al volere della madre; diviene così un perfetto filisteo, un affarista senza scrupoli. Invano si cercherebbe in lui una sola scintilla di quell'amor cristiano che va declamando dal pulpito.

Il canonico incarna infatti il volto dell'arrivismo classista, della sua disumanità ed invadenza a danno dei ceti sociali più deboli. Egli tiene in pugno Vetusta, e attraverso mezzi leciti o illeciti ne controlla per intero la vita. Nessuno può stargli alla pari in furberia,in vigore intellettivo, in ferocia: è un individuo brillante sotto vari aspetti, un prepotente contro cui nulla possono i numerosi nemici, protetto com'è dalla tonaca e dal favore del vescovo.

---

di tedio e d'indifferenza cui s'era legata da anni... e don Giovanni, ... don Giovanni era Mesía che filtrava attraverso le pareti, appariva per miracolo e riempiva l'aria della sua presenza ».

Eppure anche Fermín è un fallito, corroso interiormente da uno scontento continuo che gli fa sembrare nulli i fasti raggiunti:

> « No renunciaba a subir, a llegar a cuanto más arriba pudiese, pero cada día pensaba menos en estas vaguedades de la ambición a largo plazo, propias de la juventud » [10].

Ad arrestare il suo slancio, la sua smodata ambizione, interviene la coscienza della frustrazione, la constatazione di tanto vigore di giovinezza sprecato per un sacerdozio cui intimamente non crede, quel riproporsi il significato della propria esistenza e lo scorgere attorno a sé solo solitudine e lotta. Il canonico si sente schiavo d'un concatenarsi di situazioni che lo stringe sempre più in una morsa.

Le sue crisi interne tuttavia non raggiungono il parossismo delle crisi di Ana, non sfociano in aperta nevrosi. Fermín rimane attaccato alla realtà, una realtà misera se si vuole, ma da cui tenta di trarre il massimo profitto. Pur tra tante contraddizioni, egli conserva la coscienza della propria funzione sociale, del proprio potere. In Ana invece, che è una nobile decaduta, il declino della propria classe sociale ha un ruolo fondamentale nella forma avanzata di alienazione di cui si dimostra vittima.

La passione improvvisa del canonico per la protagonista rompe il sistema delle sue abitudini. Nonostante tutto, questa passione ha qualcosa di nobile: contro la madre preoccupata d'uno scandalo e soprattutto gelosa dell'affetto del figlio, Fermín aderisce per la prima volta a dei sentimenti spontanei. Ma anche in preda alla passione, il canonico non sa rinunciare al suo orgoglio. Con una imposizione che gli costerà il decisivo distacco da parte di Ana, la costringe ad un atto di pubblica devozione alla sua persona: vuole così cancellare agli occhi dei Vetustensi il favore che comincia a godere il suo temibile rivale, Alvaro Mesía. Accortasi però del gioco di cui è stata vittima, la protagonista si sottrae di colpo al controllo del confessore, per darsi interamente al dongiovanni.

Fermín è ormai perduto. La coscienza dell'esclusione e il fallimento della propria passione approdano a terribili propositi di vendetta: vive attimi folli, ma d'una follia lucida. Farà in modo che a vendicare la

---

[10] Op. cit., p. 13. « Non rinunciava a salire, a giungere più in alto che potesse, ma pensava sempre meno, di giorno in giorno, ai sogni ambiziosi a lunga scadenza, propri della giovinezza ».

sua offesa sia il marito di Ana, strumentalizzato finanche nelle questioni del proprio onore.

Come il personaggio della protagonista, anche quello di Fermín risulta profondamente meditato, di una complessità tale da precorrere molte delle intuizioni della moderna psicanalisi. Fermín soffre, senza poterlo risolvere, il dramma della frustrazione e dell'egoismo; tenta qualche via d'evasione, ma inutilmente. Resta nondimeno una forte personalità, dotata d'una ricca vita interiore: un'interiorità magari distorta, torbida, ma capace da sola di riscattarlo dalla banalità in cui vivono immersi tanti personaggi de *La Regenta.*

Víctor Quintanar, il marito di Ana, è figura più semplice, meno profonda e più degradata sul piano umano. Vive sradicato dalla realtà non per turbe di carattere psichico, ma per un capriccioso vagheggiamento che lo porta ad imitare ruoli del teatro spagnolo secentesco.

Il « regente » ha fatto suo il mondo di Lope e Calderón, è un invasato dell'ideale « castizo », nazionalista e reazionario in politica, un fanatico del sentimento dell'onore. Si tratta, com'è naturale, di vagheggiamenti estetici, di attaccamento alle forme di grandiosità vana, ché Víctor è solo un incapace:

> « En el espíritu del ex regente, de blanda cera, fácilmente tomaba todas las formas y fácilmente las cambiaba por otras nuevas. Creíase hombre de energía porque, a veces, usaba en casa un lenguaje imperativo, de bando municipal; pero no era, en rigor, más que una pasta para que otros hiciesen de él lo que quisieran » [11].

Clarín ha voluto, attraverso questo personaggio, prendersi gioco di certe forme di mentalità spagnola, ha voluto rilevare l'assurdo cui conducono nella realtà moderna gli ideali di Lope e Calderón, ammonendo tacitamente che non di « onore » si ha bisogno, quanto di comprensione, non di modelli astratti, ma di autentica adesione alla vita.

Così, il ruolo che Víctor s'è imposto non può che creare malintesi, divenire esso stesso tragedia, per l'incapacità d'una presa di coscienza

---

[11] Op. cit., p. 304. « Lo spirito dell'ex-presidente, di cera molle, facilmente prendeva tutte le forme e facilmente le cambiava con altre. Si credeva uomo d'energia perchè, a volte, usava in casa un linguaggio imperativo, da bando municipale, ma non era, a rigor di fatti, che una buona pasta che altri plasmavano a loro volere ».

degli eventi. E quando Fermín, ricorrendo ad una trovata diabolica, in uno dei momenti più drammatici di tutta la vicenda, gli reca le prove irrefutabili del tradimento della moglie, Víctor non sa ancora astenersi dal recitare del teatro: è l'ora del « grande vendicatore del suo onore »; ci sarà quindi un duello. Ma proprio sul punto di sparare, il « regente » ha un lampo di coscienza:

> « ¡ Qué amarga era la ironía de la suerte! ¡ Él, él iba a disparar sobre aquel guapo mozo que hubiera hecho feliz a Ana si diez años antes la hubiera enamorado! ¡ Y él..., él, Quintanar, estaría a estas horas tranquilo en el Tribunal Supremo o en la Almunia de don Godino! ... Todo aquello de matarse era absurdo... Pero no había remedio. La prueba era que ya le llamaban, ya le ponían la pistola fría en la mano » [12].

Victor cadrà chino sul suo sangue, come Ana aveva visto in una allucinazione.

La figura di Alvaro Mesía rappresenta la demistificazione più completa del mito del dongiovanni [13]. L'eroe di Tirso e di tanti autori romantici ha perduto ogni tratto di nobiltà, privo com'è del minimo senso di responsabilità e generosità. Superficiale, vanitoso, esibisce il proprio fascino con ostentazione volgare:

> « Para tener idea de lo que Mesía pensaba del prestigio de su *físico,* hay que figurarse una máquina eléctrica con conciencia de que puede echar chispas. Él se creía una máquina eléctrica de amor. La cuestión era que la máquina estuviese preparada. Era fatuo hasta ese extremo » [14].

---

[12] Op. cit., p. 543. « Com'era amara l'ironia della sorte! Lui, lui stava per sparare su quel bel giovane che avrebbe reso felice Anna se dieci anni prima l'avesse fatta invaghire di sé. E proprio lui, Quintanar, se ne starebbe a quest'ora tranquillo nel Tribunale Supremo o nell'Almunia di don Godino! Era assurdo ammazzarsi... Non c'era però scampo. Tant'era vero che lo chiamavano, gli mettevano la pistola fredda nella mano ».

[13] La demistificazione del tipo, con risultati quasi identici, era già stata fatta dal romanziere portoghese Eça de Queiroz in *O primo Basilio.*

[14] Op. cit., p. 145. « Per farsi un'idea di quello che Mesía pensava del suo fascino fisico, bisogna immaginare una macchina elettrica che abbia consapevolezza della propria capacità di lanciare scintille. Si credeva una macchina elettrica d'amore. L'importante era che la macchina si trovasse pronta. Era fatuo fino a tal punto ».

Il successo presso le donne è la ragione principale della sua vita; ma delle donne egli ama in particolar modo la resa, cioè il riconoscimento del proprio fascino. Di qui il bisogno di mutar sempre amante e di cercare delle rese sempre più difficili. Il comportamento di Mesía si risolve per intero in questo gioco narcisistico. Nessun vetustense riesce però a smascherarlo, eccezion fatta per Fermín. Questo dongiovanni di provincia rimane un uomo non solo rispettato, ma, quel ch'è peggio, invidiato.

In verità il successo di Mesía non è solo dovuto al fascino fisico, ma pure a certe sue capacità empiriche: sa sempre crearsi, ad esempio, il terreno propizio su cui agire, sa strumentalizzare gli altri ai propri fini, sa cogliere le occasioni giuste. Anche come politico non è del tutto disprezzabile, per le alleanze e gli intrighi che riesce a macchinare, da esponente del partito liberale e borghese, con la nobiltà del luogo.

Quando vuole sfoggiare una filosofia della vita, e lo fa spesso nei discorsi con gli amici, ne esce fuori una pretta dottrina materialistica a base di sensualità e fisiologismo. Tuttavia il « romanticismo » di Ana lo costringe a mutare tattica. Il dongiovanni intuisce confusamente che solo attraverso l'esibizione di un certo sentimentalismo può ottenere da Ana ciò che da altre ha ottenuto grazie ad atti di spudoratezza.

Pur nella sua meschinità, nella sua insignificanza, la figura di Alvaro risulta parecchio varia, non rigidamente schematizzata su altri modelli letterari. Il tipo infatti è perfettamente ambientato in Vetusta, si spiega anzi alla luce di quel mondo.

* * *

Accanto ai protagonisti s'incontra ne *La Regenta* una folla di personaggi minori, minori per l'esiguità di spazio loro riservato ma altrettanto rilevanti per ciò che riguarda la caratterizzazione sociale di Vetusta.

Come s'è accennato, i personaggi minori toccano il grado più basso di alienazione: vivono di luce riflessa, in un mondo di sentimenti e di ambizioni che ha le sue vere radici nei desideri di alcuni protagonisti (Ana, Fermín, Alvaro), i quali costituiscono i loro modelli. Il rapporto che lega i personaggi al modello è ambiguo: da una parte cioè il personaggio avversa il modello perché si sente escluso dalle qualità che quello possiede, dall'altra ne subisce il fascino, fino ad imitarlo. Ne nasce

quindi un atteggiamento complesso di odio-amore, tanto più esasperato quanto più basso è il livello del competitore [15].

Il modello più imitato dai vetustensi è naturalmente Mesía. Vi figurano personaggi diversi per grado sociale e per età: il marchesino Paco Vegallana, Joaquín Orgaz, esponente della borghesia arrivista e Pepe Ronzal, soprannominato « Trabujo », un avversario politico di Alvaro. Il dongiovanni mantiene il patrocinio di tutte le relazioni illecite di Vetusta e stabilisce le regole dello « scambio ». Paco è infatti erede sistematico di tutti gli amori adulteri di Mesía, erede in linea diretta dato il prestigio sociale. Erede in secondo grado è Joaquín Orgaz che deve di volta in volta attendere la saturazione degli appetiti dei due influenti amici.

Ma chi più subisce i deleteri effetti della « mediazione interna » è senza dubbio Pepe Ronzal che imita la moda di Mesía e ne insegue tutte le amanti abbandonate:

> « Mejor que todos conocía las víctimas que el don Juan de Vetusta iba haciendo; le espiaba, seguía, como sus miradas, sus pasos; interpretaba sus sonrisas, y más de una vez (antes morir que confesarlo), más de una vez esperó el tiempo que solía tardar *el otro* en cansarse de una dama para procurar cogerla en las torpes y groseras redes de la seducción ronzalesca. En tales ocasiones solía encontrarse con que aquellos platos de segunda mesa se los comía Paco Vegallana, el marquesito »[16].

Anche Ana è oggetto di « mediazione » da parte della sua più intima amica, Visitación Cuervo, donna corrotta e vanitosa che ne invidia l'onestà iniziale: non nel senso che vorrebbe essere più onesta di quel che sia, ma in quello di volere degradare Ana al suo stesso livello. Visitación è infatti convinta che tutte le donne siano fatte della stessa pasta,

---

[15] Cfr. R. Girard, *op. cit.*, pp. 49-73.

[16] Op. cit., p. 102-3. « Meglio di tutti conosceva le vittime del dongiovanni di Vetusta; lo spiava, ne seguiva i passi, gli sguardi; scopriva il significato dei suoi sorrisi, e più d'una volta (piuttosto morire che confessarlo) attese il momento in cui *l'altro* si stancasse d'una dama per poterla cogliere nella rustica rete della sua seduzione. In tali occasioni veniva a scoprire che quei bocconi di seconda mano se li pappava Paco Vegallana, il marchesino ».

che dietro i fumi e gli apparenti disdegni si annidi in tutte il desiderio adultero:

> « Comprendía don Alvaro que Visitación quería precipitar a *la Regenta* en el agujero negro donde había caído ella y tantas otras... Admiraba a su amiguita, elogiaba su hermosura y su virtud; pero la hermosura la molestaba como a todas, y la virtud la volvía loca » [17].

A gettare più luce sul tipo, interviene una constatazione di carattere sociale che spiega meglio l'eccesso di vanità. Visitación è una borghesuccia, condotta dalle evenienze a prendere parte alla vita di un circolo nobiliare, il cui tenore costituisce di per sé l'umiliazione più atroce per la donnicciola.

Fermín invece trova i suoi imitatori nell'ambito della diocesi. Si tratta del « machiavellico » arcidiacono Mourelo, detto anche « Glocester » per un difetto alla spalla: un personaggio caricaturale, un malvagio da commedia.

Al livello più basso di degradazione è da porre la figura di Celedonio, che incarna il simbolo sconcertante dell'inversione. Ora, quello che più sorprende in Clarín è l'esatta diagnosi del male. Il romanziere asturiano infatti non va a cercarne le cause nell'ereditarietà, come avrebbe fatto uno scrittore naturalista, ma nell'evoluzione psicologica del personaggio. Clarín parla di « educación torcida ». Appare evidente che alluda ai modelli anomali che hanno condizionato le tendenze del chierichetto nell'ambiente di sacrestia:

> « Cuando quería imitar, bajo la sotana manchada de cera, los acompasados y ondulantes movimientos de don Anacleto, familiar del obispo — creyendo manifestar así su vocación —, Celedonio se movía y gesticulaba como hembra desfachatada, sirena de cuartel » [18].

---

[17] Op. cit., p. 128. « Capiva Alvaro che Visita desiderava precipitare *la Regenta* in quella stessa melma in cui era caduta lei e tante altre... Ammirava l'amica, ne lodava la bellezza, la virtù; ma la bellezza le dava fastidio come alle altre, la virtù la faceva addirittura uscir di senno ».

[18] Op. cit., p. 10. « Quando voleva imitare sotto la sottana macchiata di cera i movimenti compassati ed ondeggianti di don Anacleto, famiglio del vescovo, credendo di manifestare così la sua vocazione, si dimenava come una femmina sfacciata, sirena da trivio ».

Saturnino Bermúdez incarna invece il volto dell'inibizione. Il buon archeologo e professore vive schiavo della propria timidezza che lo rende buffo agli occhi di tutti, soprattutto a quelli delle navigate dame vetustensi, di cui è un platonico innamorato.

Ammiratore delle muffe e delle anticaglie, finisce per diventare muffa egli stesso, incapace di un qualsiasi atteggiamento nei confronti della realtà e, quel ch'è peggio, nei confronti delle donne:

> « Las muchachas de Vetusta eran incapaces de comprenderle, así como él se confesaba a solas que no se atrevía jamás a acercarse a una joven para decirle cosa mayor en materia de amores » [19].

Bermúdez cerca di mascherare il suo imbarazzo sotto un velo di cortesia mondana, ma, a dispetto delle sue ingenue galanterie, non cessa mai di dare l'impressione del babbeo. E purtroppo la stessa impressione rimane nella mente del lettore, anch'egli disposto a prendersi gioco del pedante archeologo come di un tragico mascherone.

Nel quadro della corruzione vetustense, un ruolo per nulla secondario copre la marchesa doña Rufina Vegallana, padrona ed anima del salotto più in vista della città. Intransigenza classista e tono aristocratico fanno sì che vi vengano accolte famiglie di certo prestigio: per cui godere il privilegio d'una tale ospitalità è il grado più alto di vanità che si possa sfoggiare a Vetusta.

Il salotto Vegallana è una vera Arcadia, il paradiso dell'amore adultero, la felicità fatta sensi; e a questo fine dirige ogni sforzo la stessa marchesa, ormai avanti negli anni, ma con ancora il desiderio di fasti e godimenti:

> « Opinaba que lo único bueno que la haristocracia de ahora podía hacer era divertirse. ¿ No podía imitar las virtudes de la nobleza des otros tiempos? Pues que imitara sus vicios » [20].

---

[19] Op. cit., p. 22. « Certo che le ragazze di Vetusta non potevano capirlo, anche se (lo confessava solo a se stesso) mai si sarebbe avventurato ad avvicinarsi ad una giovane per dirle cose più sostanziali in fatto d'amore ».

[20] Op. cit., p. 115. « Pensava che l'unico bene rimasto all'aristocrazia odierna era divertirsi. Non poteva imitare le virtù della nobiltà di altri tempi? Imitasse piuttosto i suoi vizi ».

Attraverso il personaggio, Clarín non si stanca di mettere a nudo la vacuità cui è ridotta la vita nobiliare, anche se costituisce un modello per la grossa borghesia di Vetusta: ne denuncia l'immoralismo di base, i segreti germi da cui scaturirà l'ormai inarrestabile rovina. Vi si riscontra infatti più l'esibizione del fasto che il fato stesso, più la maschera che la sostanza del potere.

* * *

Non esiste quindi nessuna proposta positiva ne *La Regenta?* Sembrerebbe di potere affermare che questa proposta non esista, se non ci fossero due personaggi, Frígilis e il vescovo Fortunato Camoirán. La loro analisi tuttavia non cambierà che di poco la prospettiva critica che siamo fin'ora andati tracciando. Essi incarnano infatti due temi, la Natura e la Religione, per nulla esclusivi né più centrali di altri del romanzo.

Ma M. Baquero Goyanes, sopravvalutandone senz'altro il ruolo, s'è servito dei due personaggi, soprattuto del primo, per potere sostenere la tesi del Vitalismo clariniano [21], tesi che in certa misura coglie la visione dell'autore, non però con quell'esclusività che il critico spagnolo pretenderebbe. Da qui una nostra diversa presa di coscienza.

Frígilis in verità è il personaggio de *La Regenta* che più si avvicina al tipo tradizionale dell'eroe romanzesco, è un tentativo di personaggio positivo. Egli opera in diretto rapporto con la realtà, senza lasciarsi sviare dalla « falsa luce dei modelli »; è un uomo che ricerca l'autenticità, spesso pagandola con la sua estraniazione dalla vita sociale. Frígilis è inoltre portavoce dell'amore di Clarín per la Natura e la quiete campestre. Il romanziere asturiano credeva che a base degli squilibri dell'uomo moderno ci stesse il suo allontanamento dall'oggettivismo naturale e l'insorgere dell'individualismo esasperato.

A limitare la portata della tesi di B. Goyanes interviene però una serie di constatazioni. Frígilis è innanzi tutto un personaggio minore: se il vitalismo clariniano fosse stato un valore così assoluto, egli sarebbe assorto al ruolo di protagonista o, almeno, avrebbe nel contesto del romanzo esplicato una funzione dialettica più ampia. Clarín invece ha

[21] *Exaltación de lo Vital en « La Regenta »*, op. cit., pp. 153-72.

preferito assegnare il ruolo di protagonisti ad Ana e Fermín, proprio perché li sentiva più vicini alla realtà che rappresentava, la realtà drammatica dell'uomo moderno. Alas intuiva confusamente che il proprio vitalismo era più il richiamo di un mito che una prospettiva aperta verso il mondo. Per questo Frígilis risulta un isolato, quasi un asociale. Cioè il vitalismo clariniano è più un rifugio contro il mondo dell'alienazione, un tentativo disperato d'evasione, che un autentico possesso. Ci sembra, in altre parole, che esso, come il « primitivismo » di certi romanzi novecenteschi, testimoni il profondo senso di disadattamento rispetto ad una società divenuta mostruosa.

Anche la Religione è a Vetusta un aspetto della vanità, una formula che perdura grazie al prestigio sociale che si vede rispecchiato in essa. I nuovi ceti borghesi si accodano all'aristocrazia nel perpetuare, stabilizzandola, questa funzione. Presso gli stessi religiosi, la Religione, oltre che vuota abitudine, è addirittura strumento di dominio personale.

Da questo quadro si distacca però la figura di Fortunato Camoirán, che personifica nel romanzo l'unico esempio di sublimazione cristiana. Si tratta però d'una sublimazione tutta umana e terrestre: il vescovo di Vetusta infatti non si occupa di teologia, né di dogmatica, né di tutto l'apparato razionalizzante della dottrina tradizionale; la sua missione è interamente volta al mondo dei diseredati.

La figura di Fortunato realizza « problematicamente » l'ideale religioso di Clarín, che è quello di un mistico senza fede, di un moralista affascinato dalla simbologia cristiana [22]. Il romanziere asturiano sembrerebbe assegnare alla religione più una funzione sul piano etico, psicologico e storico che su quello metafisico; egli,cioè, avvertiva da una parte l'esigenza d'inserire l'uomo in una scala di valori assoluti, dall'altra, accortosi della loro fragilità, tentava di salvarne in extremis il significato umano. In questo senso la religiosità di Clarín risulta frutto d'una contraddizione: ché nel romanzo si riscontra la più completa assenza del concetto di Provvidenza. Tutto a Vetusta si spiega in funzione della banalità o del vizio, il misticismo stesso è presentato come auto-illusione. Pur nella sua nota nostalgica l'ideale cristiano rispecchia ne *La Regenta* un profondo stato di crisi e di disgregazione.

---

[22] Cfr. J. BLANQUAT, *La sensibilité religieuse de Clarín* in « Revue de littérature comparée », 2, 1961, pp. 177-96.

* * *

La Regenta rivela così, alla luce dell'analisi dei personaggi, un ruolo fondamentale nella transizione dal romanzo realista a quello decadente.

L'opera testimonia la fine della breve parentesi di fiducia della borghesia spagnola nelle sue capacità e possibilità di proporsi come classe dirigente: quella fiducia che, formulata timidamente nel « razionalismo armonico » dei Krausisti, e affermatosi nei successi della Repubblica, naufragò poi nei drammatici fatti del '72. L'ottimismo progressista della rivoluzione borghese s'infranse allora contro la pressione delle grandi masse contadine, sollecitate dal sanfedismo carlista.

Il regime che ne nacque, la Restaurazione, teorizzata ed organizzata da Cánovas del Castillo, fornisce appunto il quadro de *La Regenta,* con i suoi « caciques » (Vegallana conservatore e Mesía liberale, che si rinviano il potere in un gioco ipocrita) e la ripresa arrogante della potenza del clero (vedasi il caso di Fermín): l'onnipotente ministro voleva insieme staccare la Chiesa dal Carlismo e farne il supporto di un nuovo equilibrio politico.

La grandezza di Clarín come romanziere consiste nel fatto che egli non si limita a riprodurre questo quadro secondo schemi fittizî, ma si fa interprete della crisi più profonda della società borghese: quella tra il razionalismo progressista e l'irrazionalismo evasivo della dimensione interiore pura. Per questo Clarín andò oltre il Krausismo e si aprì ad una inquieta visione della degradazione umana, con un'ampiezza che supera nettamente i confini della cultura ispanica del suo tempo.

Anche Clarín fu in quello scorcio di secolo XIX lettore appassionato di Schopenhauer e Nietzsche: come tanti intellettuali europei, si affacciò agli abissi del misterioso e del sotterraneo, dell'assoluto panico e dell'inconscio psichico, gli abissi in cui rischia di perdersi l'uomo moderno privo di una coscienza autentica della vita e della storia.

CANDIDO PANEBIANCO

ATTUALITÀ DI GIRAUDOUX

Jean Giraudoux è morto a Parigi il 31 gennaio 1944, a sessantadue anni.

Di origini borghesi e provinciali, scopriva a diciott'anni Parigi, dove si era recato per completare i suoi studi all'Ecole Normale Supérieure da cui usciva, primo classificato, nel 1905. Lettore ad Harvard, poi precettore e borsista in Germania, nel '14, prese parte alla prima guerra mondiale in cui fu ferito due volte e decorato. Entrato nella carriera diplomatica seguì Berthelot nella buona e nella cattiva sorte, ed ebbe molti incarichi di cui l'ultimo, certo il più difficile e il meno gradito, fu quello di Commissario all'Informazione, dal 1940 al 1944.

A partire dal 1909, anno in cui apparvero *Les Provinciales*, Giraudoux iniziò una brillante carriera di romanziere (nel 1922 *Siegfried et le Limousin* otterrà il Prix Balzac), accompagnata più tardi da un'ancora più brillante carriera di drammaturgo a cui contribuì non poco il felice incontro con Louis Jouvet avvenuto nel 1928; per lui Giraudoux scrisse le sue opere maggiori, da *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* a *Intermezzo*, da *Electre* a *Ondine*, e fu ancora Jouvet che, undici mesi dopo la morte dell'autore, mise in scena *La folle de Chaillot*.

La vita di quest'uomo pieno di fascino, ma sempre pudico, riservato e supremamente cortese, fu dunque una catena ininterrotta di successi, al punto da farne talvolta dimenticare l'intensità e la densità, nonchè la straordinaria ricettività dell'uomo e dell'artista. Giraudoux è uno di quegli scrittori di cui non si può ignorare la biografia in quanto tutte le influenze, tutti gli apporti culturali, ogni singolo incontro e ogni minimo episodio della sua esistenza apparentemente tanto facile, da « primo della classe », in realtà la determinano, la marcano, e si potranno poi facilmente riconoscere nella sua produzione: dalla satira della provincia originaria, al riconoscimento dei suoi valori essenziali, da quella particolare forma di intelligenza e di spirito che caratterizza un

normalien, ad un certo umorismo di tipo inglese, da una vasta cultura umanistica e un'attitudine alla speculazione razionale di pretta tradizione francese, fino all'esoterismo ispirato ai miti inquietanti del romanticismo tedesco, le componenti della sua opera sono effettivamente innumerevoli. Fermo restando il fatto che, se il difetto principale di Giraudoux, ovviamente, è la sovrabbondanza, ciò che maggiormente lo caratterizza, è l'eleganza o, meglio ancora, l'« aisance ».

* * *

L'incontro con Bernard Grasset, nel 1909, fu una delle tappe importanti della vita di Giraudoux e, a venticinque anni dalla morte, è ancora la Casa Editrice Grasset che celebra l'avvenimento con la pubblicazione di due volumi: una raccolta di tutti gli articoli e i saggi critici che non avevano trovato posto in *Littérature* [1], e un romanzo, *La menteuse* [2].

La storia di quest'ultimo manoscritto è curiosa: se ne conoscevano alcuni frammenti, ma tutta la parte finale fu trovata per caso, da uno studente canadese, smarrita in una copertina che portava il titolo di *Première version de Bella.*

Dire che questo romanzo apra nuovi orizzonti alla critica giralduciana ci sembra esagerato, ma che esso apporti ulteriori elementi allo studio dell'evoluzione spirituale e stilistica dell'autore, è innegabile. Prima di tutto, esso conferma l'interesse che lo scrittore andava prendendo negli ultimi anni al problema dei rapporti fra l'uomo e la donna considerati come entità complementari, anzi del malinteso fra l'uomo e la donna, malinteso di natura psicologica e metafisica. Tale problema gli avrebbe ispirato, oltre che gli ultimi romanzi, alcune *pièces* come *Cantique des Cantiques*, per sfociare infine nel grande dramma di *Sodome et Gomorrhe* basato sull'interpretazione della Bibbia proposta da Leone Ebreo, interpretatazione platonico-cabalistica secondo la quale il peccato capitale dell'umanità sarebbe la separazione definitiva dell'androgino originale sopravvissuto nella coppia.

Ma, a parte il dramma dell'incomprensione, c'è, ne *La menteuse*,

---

1 GIRAUDOUX, *Or dans la nuit*, Paris, Grasset, 1969.
2 GIRAUDOUX, *La menteuse*, Grasset, 1969.

tutta una dialettica metafisica sull'essenza della verità e sulla sua relatività, che comporta un'implicita contestazione delle istituzioni e di tutte quelle verità convenzionali su cui si basa il conformismo sociale. Il tutto espresso in uno stile più spoglio, più asciutto, che segna una notevole evoluzione rispetto ai romanzi precedenti. L'opera ha inoltre un valore autobiografico tutto particolare giacchè, mentre finora Giraudoux si è limitato a raccogliere ricordi d'infanzia e a spiegare la sua formazione (vedi, per esempio, *Simon le pathétique*), o ad esprimere le sue idee attraverso la voce di alcuni personaggi facilmente riconoscibili come l'Ulisse di *La guerre de Troie*, lo straccivendolo de *La folle de Chaillot*, il giardiniere di *Electre* e così via, qui invece ci troviamo di fronte ad una vera e propria confessione nella quale va forse ricercata la riluttanza dell'autore alla pubblicazione. Reginald, infatti, l'uomo superiore di cui s'innamora la protagonista, è una figura ancora più patetica della donna stessa nel senso che, pur consapevole dell'amore di Nelly, egli finisce per rendersi conto che tutta la pienezza e lo splendore di questo sentimento in realtà non sono che una sua emanazione, un riflesso del suo intimo bisogno di perfezione; egli si accorge infine di appartenere a quella specie di individui fatti per dare e non per ricevere, specie eletta, senza dubbio, ma infelice, in quanto naturalmente votata alla solitudine.

Come sempre in Giraudoux, la sincerità non esclude del tutto un certo manierismo, ma in ogni modo *La menteuse* resta un libro da leggere, non fosse che per certe pagine di autentica e struggente poesia, come tutta la sequenza del cavallino che va al macello.

Naturalmente, la pubblicazione di queste due opere postume, e in particolare del romanzo, ha provocato una serie di critiche il cui tono generale può essere felicemente riassunto nel titolo che lo stesso Grasset ha dato al dossier pubblicato nel *Magazine Littéraire* dell'ottobre 1969: *Que reste-t-il de Jean Giradoux?* [3].

Trattandosi di un'iniziativa dell'editore, c'era da aspettarsi che questa celebrazione assumesse un tono apologetico. Grande è quindi lo stupore nel constatare che i tre articoli maggiori, firmati da Jean-Louis Bory, Jean-Jacques Brochier e Gilles Sandier, sono decisamente negativi e sembrano rispondere alla domanda contenuta nel titolo con un categorico: nulla. O quasi.

---

[3] *Que rest-t-il de Jean Giraudoux?*, in « Magazine Littéraire » n. 33, Grasset, Octobre 1969, pp. 5-23.

« Normalien type » — lo definisce il Bory — saturo di una cultura spesso usata a sproposito, elegante cultore di un'arte priva di profondità che si esaurisce nella religione dello stile. E non solo il critico afferma che l'opera giralduciana pecca di generalizzazione, di astrazione, di abuso di retorica, ma non si perita di aggiungere che Giraudoux ha sempre mentito, anche se generalmente si tratta di menzogne ingenue, nate dal suo naturale ottimismo e dalla sua « politesse » di francese supercivilizzato. Insomma, a suo avviso, lo scrittore ha mentito « comme mentent la rhétorique et la culture lors'quelle est morte comme la gréco-latine, c'est-à-dire ne sert plus qu'aux jouissances égoïstes d'une classe privilégiée »[4]. Per concludere, il Bory afferma di aver molto amato Giraudoux in gioventù, ma di non poterne più sopportare la lettura. E il Sandier precisa: « On n'a pas de joie à renier ses amours de jeunesse et cela laisse un goût de cendre de ne plus les trouver ». Ma, ahimè, anche per lui, ciò che era stato il nutrimento spirituale e la festa dei suoi venti anni, si è ridotto ormai a « un joli bricolage littéraire de normalien courtois, en marge des vieux livres »[5].

Confessiamo che queste critiche ci hanno lasciati perplessi, oltre che delusi, e che per un attimo ci siamo sentiti un po' vergognosi della nostra ostinata fedeltà. Una verifica s'imponeva. Abbiamo riletto le opere maggiori, in particolare il teatro, e il libro non ci è caduto dalle mani. Abbiamo anche ripreso la critica, a cominciare da quella che, a suo tempo, ci aveva aiutati a capire un autore così poliedrico, come il *Giraudoux par lui-même* del Marker [6], e le pagine commentate di Pierre Curnier [7], nostro primo indimenticabile iniziatore, e ci siamo finalmente appagati nel recente e magnifico volume di René Marill Albérès, il cui titolo basta a indicare il tono e la portata del lavoro: *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux* [8].

Non è qui il luogo per riassumere e commentare questo acutissimo

---

[4] Jean-Louis Bory, *Le prestige mystérieux du cancre*, in *Que rest-t-il de Jean Giraudoux?*, *op. cit.*, p. 15.

[5] Gilles Sandier, *Un théâtre d'avant le déluge*, in *Que reste-t-il de Jean Giraudoux?*, *op. cit.*, p. 17.

[6] Christian Marker, *Giraudoux par lui-même*, Paris, Editions du Seuil, 1952.

[7] Pierre Curnier, *Pages commentées d'auteurs contemporains*, Paris, Larousse, 1962.

[8] René Marill Albérès, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, Paris, Nizet, 1967.

saggio. Basti dire che il critico non ha lasciato nessun punto oscuro nel delineare lo sviluppo e l'evoluzione del pensiero del suo autore, dalla formazione di un'estetica che egli definisce cosmica, all'apparizione di un dualismo che genera il conflitto fra l'uomo e l'inumano; da una morale della coerenza e dalla tentazione del superuomo, fino alla definizione delle responsabilità dell'uomo e del suo impegno politico e sociale.

Il libro contiene pure, in appendice, un sommario della critica consacrata all'opera di Giraudoux, a partire da quel lontano 1909, anno in cui Gide affermò di aver subito sentito il fascino del giovane scrittore, senza tuttavia saperne spiegare le ragioni. Da questa specie di excursus necessariamente sintetico, ma preciso ed esauriente, appaiono evidenti due cose: la mole veramente imponente di questi studi critici ed il loro tono contradditorio [9]. Comunque, che la si esalti o la si denigri, questa inquietante personalità sembra aver sempre suscitato, in chi l'avvicina, un senso di imbarazzo, una leggera diffidenza che è andata accrescendosi in questi ultimi anni, che rischia di aggravarsi ancora e alla quale non è mai stata estranea, secondo il Curnier, la paura segreta di non averci capito niente.

Fastidio, diffidenza, persino ostilità, dunque, ma mai indifferenza. Potremmo concludere, col sottotitolo del dossier Grasset, che ancor oggi, a un quarto di secolo dalla sua scomparsa, « l'importance de Giraudoux est à la mesure de notre agacement ».

* * *

Vediamo dunque da dove nasce questo « agacement ». Il primo, il più comune rimprovero che si usa muovere sia al romanziere che al drammaturgo, è di essere troppo artificiale, troppo letterario, in una parola, prezioso. Ora, a parte il fatto che la recente rivalutazione critica del barocco letterario europeo la cui maggiore espressione, in Francia, fu appunto il preziosismo, dovrebbe comportare un'eguale rivalutazione di chiunque facesse, in questo senso, figura di epigono, nessun lettore di Giraudoux, per quanto superficiale, può onestamente pensare che il valore della sua opera si limiti a questo aspetto.

---

[9] ALBÉRÈS, *op. cit.*, pp. 527-547.

Epigono, in un certo senso, egli lo è stato, ma non di un singolo movimento, bensì di una lunga e complessa tradizione culturale qual'è quella francese. E poichè si tratta di una tradizione particolarmente ricca e, a sua volta, composita, è logico che un'opera che la rifletta e la riassuma susciti talvolta un'impressione di sovrabbondanza e resti, in ogni caso, un'opera per iniziati, poco accessibile al grosso pubblico e assolutamente incompatibile con le tendenze democratiche attuali. Con Giraudoux, insomma, si ritorna automaticamente al concetto dell'aristocrazia della cultura.

Anche esaminando la sua opera critica ci si rende subito conto di questo suo atteggiamento in quanto egli sembra parlare sia dei suoi predecessori che dei suoi contemporanei, come di gente appartenente alla sua stessa consorteria. Per esempio, volendo spiegare il ritiro di Racine dalle scene, egli trova una soluzione piuttosto insolita di questo antico e affascinante mistero: secondo lui, la cultura umanistica ricevuta dal giovane Racine a Port-Royal lo aveva talmente penetrato che ormai, per lui, gli eroi del mitico mondo greco erano di gran lunga più reali della società sua contemporanea, sicchè, quando questa società gli si impone con la sua ingombrante presenza e prende il sopravvento, egli si sveglia come da un lungo sonno e, bruscamente strappato al suo universo immaginario, si ritrova incapace di ritornarvi. Come si vede, è un'interpretazione personalissima che poteva venire in mente solo a un letterato. Noi siamo padronissimi di non condividerla e di accettare, piuttosto, la più moderna e più acuta interpretazione di Butor, ma resta il fatto che, commentando Racine, Giraudoux si confessa, come si confesserà ne *Les cinq tentations de La Fontaine.*

In effetti, c'è un iter raciniano nell'opera teatrale di Giraudoux, che parte anch'egli dal mondo greco — *Amphytrion 38, Electre, La guerre de Troie n'aura pas lieu* — per arrivare al mondo biblico — *Judith, Sodome et Gomorrhe.* E c'è una profonda affinità di temperamento con La Fontaine, entrambi eleganti, satirici senza acredine, moralisti senza retorica, appasionati stilisti sotto l'apparenza della facilità e della spontaneità. Ma a parte queste singole affinità, ciò che deve aver maggiormente sedotto Giraudoux nell'arte del Gran Secolo, è appunto la sua fondamentale aristocrazia: un classico francese studia, sì, l'Uomo universale, ma scrive per l'« honnête homme » suo contemporaneo che non è precisamente l'uomo della strada.

Anche quando parla del XVIII secolo, si sente che Giraudoux ne

apprezza anzitutto, diremmo anche prima dell'intelligenza, lo spirito aristocratico. « Contre la civilisation de défaillance — cita il Curnier — elle [la France] a trouvé une doctrine de relativité (...), de modestie et, dans sa pire forme, de scepticisme (...), contre la civilisation de grandeur, d'orgueil, d'orgueil à l'égard des autres pays, des autres êtres, elle a trouvé la civilisation de politesse... »[10].

Nel suo *Victor-Marie comte Hugo*, Péguy ebbe a fare una distinzione fra gli scrittori istintivi, sanguigni, corposi, tipo, appunto, Hugo, e gli scrittori artisti, talvolta dotati di più fine sensibilità e, in ogni caso, di più vasta cultura. I primi fanno presa con più immediatezza e sono generalmente più popolari; gli altri, invece, godono più spesso i favori della critica, delle Accademie e della gente di cultura. Il poeta porta queste sue affermazioni alle estreme conseguenze, risalendo fino al celebre binomio Corneille-Racine per avvalorare la sua tesi; se paradosso c'è, non è del tutto campato in aria, ché anche oggi ci si vergogna un po' di dichiararsi corneliano piuttosto che raciniano. In ogni modo, nella letteratura contemporanea, le cose non sono più così semplici né le distinzioni così nette: si fa presto a catalogare fra gli scrittori artisti un Proust, un Gide, un Giraudoux, ma se pensiamo, per esempio, a Céline o a Jean Genet, ammettiamo senz'altro che la loro arte è forte, immediata, istintiva, scaturita da un'esperienza diretta e scevra da ogni elucubrazione intellettuale, eppure non possiamo certo definirli scrittori di massa, anzi, non è raro incontrare un lettore « difficile » che, ammirando ugualmente Proust e Genet, ponga in queste sue preferenze una sfumatura di inconscio snobismo.

Senza contare che un'epoca convulsa qual'è la nostra, sembra fatta apposta per generare la confusione, che si manifesta sovente attraverso la presenza di uno stesso tema in artisti di ispirazione diversissima. Prendiamo lo stesso Péguy: uno dei temi ricorrenti, forse il principale, della sua opera poetica, è il mito dell'innocenza, l'« esprit d'enfance »: la giovinetta Jeanne, la petite fille Espérance, i Santi Innocenti. Ebbene, questo tema lo ritroveremo in Bernanos, il che non stupisce perchè i due scrittori appartengono per molti aspetti alla stessa famiglia spirituale, ma lo ritroveremo pure nell'ispirazione onirica di *Le grand Meaulnes*, e soprattutto, in forma molto più sofisticata, ma con lo stesso senso pro-

---

[10] GIRAUDOUX, *La Française et la France*, Paris, Gallimard, 1951.

fondo, nelle « jeunes filles » di Giraudoux e di Saint-Exupéry e nel *Petit Prince* di quest'ultimo.

Juliette, Suzanne, Isabelle, Ondine, hanno, rispetto all'universo, la stessa funzione degli esseri innocenti dei due scrittori cattolici: per costoro, si tratta delle sole creature degne e capaci di ricevere la grazia divina, di captare « le voci ». Giraudoux, invece che di grazia, parla di rapporti con l'extraumano e di partecipazione all'armonia universale, il che avviene del resto anche per il Petit Prince. L'interpretazione è dunque fondamentalmente identica, eppure nessuna di queste creazioni si è attirata gli strali della critica quanto « ces flasques personnages de jeunes filles », come dice il Brochier [11]. Di quella stessa critica che secondo il ragionamento semplicistico di Péguy, dovrebbe appoggiare, anzi esaltare, un artista del tipo di Giraudoux, e invece gli è tanto spesso ostile, fino ad arrivare alle intemperanze di un Didier Coste: « Parfois, peut-être dans le métro, on voit un employé de banque lire Giraudoux: cela correspond à sa mentalité: quand on lit Giraudoux, on vote Poher! »[12]. Che significa? Significa semplicemente scoprire un altro dei mille pretesti di cui una certe critica si è servita per giustificare quell'ostilità di cui dicevamo. Che poi gli argomenti usati contro di lui si contraddicano profondamente, può non essere che un segno della loro inconsistenza. Così, se da un lato si accusa lo scrittore di preziosismo, di spirito di casta, di « abuso di letteratura », dall'altro non si esita ad attribuirgli una spiccata tendenza al qualunquismo.

Questa seconda accusa, che va prendendo sempre maggior consistenza, si articola in tre punti: ottimismo facile e superficiale di fronte al problema generale della condizione umana; descrizione di una Francia di maniera, un po' « bête », passabilmente tronfia e soddisfatta, alla Homais; e infine, atteggiamento non sufficientemente impegnato, convenzionalmente oratorio, di fronte al grande dramma della seconda guerra mondiale.

Per quanto riguarda il primo punto, dobbiamo anzitutto tener presente che le opere maggiori di Giraudoux si situano in quel periodo che i francesi chiamano dell'« entre-deux-guerres », periodo in cui nasce e si

---

[11] Jean Jacques Brochier, « *La menteuse* », in *Que reste-t-il de Jean Giraudoux? op. cit.*, p. 16.

[12] *Giraudoux jugé par Didier Coste*, in *Que reste-t-il de Jean Giraudoux? op. cit.*, p. 21.

sviluppa quel tipo di letteratura che sarà definita per antonomasia « engagée ». È l'epoca in cui, sconvolti e sovvertiti tutti i valori religiosi, politici e sociali nei quali si era cullata l'Europa fino alla cosiddetta « belle époque », esplodono, per così dire, tutti i tragici interrogativi inerenti alla condizione umana. In Francia il problema è particolarmente sentito e numerosi sono gli scrittori che si dedicano alla ricerca di nuove soluzioni, o quantomeno di nuove formule. I santi di Bernanos, i rivoluzionari di Malraux, gli uomini di mestiere di Saint-Exupéry, fino ai tragici eroi di Sartre e di Camus, cosa sono in fondo se non esseri che lottano contro l'assurdità dell'universo alla quale tentano di opporsi con tutti i mezzi di cui dispongono — la fede, la rivoluzione, il senso di responsabilità e di solidarietà, ecc. — sempre consci della loro miseria, della loro debolezza, ma anche della loro immensa dignità di uomini. Infatti, che ci sia rivolta o accettazione metafisica, o semplice morale esistenziale, il denominatore comune di tutti questi tentativi resta l'umanesimo.

Ora, come si inserisce Giraudoux in questo contesto? [13] Anch'egli si pone il problema, questo è certo, e la sua prima soluzione, la più affascinante, è il tentativo di accordo fra l'uomo e il Cosmo. Nasce così un universo animato di cui l'uomo non è che una parte e in cui ogni oggetto, ogni pianta, ogni bestia, assume il suo ruolo e la sua importanza. Dovere dell'uomo è ridimensionarsi a misura di quest'armonia universale poichè è proprio nella distanza che egli ha stabilito fra se stesso e il mondo, che risiede, per Giradoux, il peccato originale.

Indubbiamente, la linearità del pensiero non sempre si riflette nell'espressione: per esempio, l'obligo di chiamare ogni infima parte di quest'Universo col suo giusto nome in segno, appunto, di rispetto e di riconoscimento, finisce per sfociare in quella ricerca lessicale che, portata al limite, genera la sazietà. *Suzanne et le Pacifique*, in questo senso, è tipico: la fauna e la flora dell'isola deserta sono descritte con tale dotta precisione da richiedere il frequente uso del dizionario anche a un francese di media cultura, il che finisce per andare a discapito della poesia.

E tuttavia questa poesia sussiste. Poesia esoterica, se si vuole, come la definisce l'Albérès, ma comunque poesia: « Je vois les meubles an-

---

[13] MARIANNE MERCIER-CAMPICHE, *Le théâtre de Giraudoux et la condition humaine*, Paris, Domat, 1951.

ciens du monde — dirà più tardi anche Juliette — comme Adam les vit, les arbres, les étangs sans tache originelle, et les meubles modernes, téléphone, cinéma, auto, dans leur divinité. Je suis un petit Messie pour les objets et les bêtes minuscules. J'emploie certains mots (...) comme les employait Adam »[14]. Il che significa, sempre secondo l'Albérès con cui concordiamo perfettamente, risuscitare per gli uomini, sotto forma di linguaggio, la sensibilità e la conoscenza originali, e poichè questo sistema di espressione diventa implicitamente un sistema di vita, ne nasce un'estetica che, confondendosi con la totalità della verità e della vita, diventa una morale.

Ma questa morale non è esente da pericoli. Le relazioni col Cosmo sono pericolose in quanto questo universo animato dove tutto « nous fait signe », non tarda a rivelarsi come una tentazione extraumana. Ecco perchè, dopo aver a lungo prediletto gli esseri che si lasciano tentare dall'universale, Giraudoux se ne allontana insensibilmente e finisce per orientarsi verso un umanesimo prometeico: « Ne touchez pas aux bornes de la vie humaine et à ses limites. Sa grandeur est d'être brève et pleine, entre deux abîmes », dirà in *Intermezzo.*

Pensare che questa commedia, una delle più seducenti e delle più significative del teatro di Giraudoux, è stata particolarmente attaccata come gratuita, artificiale, zuccherosa, mentre mai come qui l'autore ha saputo rivelare il fondo del suo pensiero. La protagonista, Isabelle, si trova al centro di un triangolo: il fantasma, cioè la tentazione dell'irreale, l'Ispettore, che rappresenta la forma più limitata dell'essere umano; pessimista totale, egli considera l'uomo solidamente installato nella ignominia e nel castigo del peccato originale e l'Albérès dice giustamente di lui che il suo personaggio è caricaturale in quanto rappresenta un assoluto, ma che la sua funzione non è priva di dignità giacchè a lui spetta il compito di istituire « un cordon sanitaire de l'humanité contre les vertiges dangereux »[15]. Tra il fantasma e l'Ispettore sta il Controllore, l'uomo medio normale, sensibile alla poesia dell'universo, indulgente alla sete di assoluto della fanciulla in stato di grazia, ma abbastanza forte da riportarla sulla terra, conscio dell'assurdità e dell'ingiustizia che dominano il mondo, ma imbarazzato e allarmato allorchè la presenza

[14] GIRAUDOUX, *Juliette au pays des hommes*, Grasset, 1926, p. 126.
[15] ALBÉRÈS, *op. cit.*, p. 381.

del fantasma sconvolge l'ordine abituale delle cose e, nella tranquilla cittadina, il ritmo degli eventi comincia a seguire le leggi della giustizia e della ragione. Comunque, alla fine il fantasma sarà sconfitto, tutto rientrerà nell'ordine (cioè nell'abituale illogicità) e Isabelle sceglierà il suo Controllore che le offrirà ciò che Holopherne vorrebbe offrire a Judith: « Je t'offre (...) la simplicité, le calme. Je t'offre ton vocabulaire d'enfant, les mots de cerise, de raisin, dans lesquels tu ne trouveras pas Dieu comme un ver. Je t'offre ces musiciens que tu entends, qui chantent des chants et non des cantiques (...) Songe à la douceur qu'aurait ta journée dégagée des terreurs et des prières. Songe au petit déjeuner du matin servi sans promesse d'enfer, au thé de cinq heures sans péché mortel, avec le beau citron et la pince à sucre innocente et étincelante (...) Songe à l'homme innocent... »[16].

Questo è dunque l'umanesimo di Giraudoux, questa la sua risposta a drammatici interrogativi della sua epoca: far sì che l'uomo basti a se stesso, che accetti il mondo così com'è e se ne accontenti, vivendo la sua breve avventura umana con modestia, con pudore e con gentilezza, e respingendo le tentazioni metafisiche, ivi comprese tutte quelle forme di religione create dall'uomo stesso come proiezioni delle sue passioni più basse: fanatismo, invidia, cupidigia e superstizione.

L'appiglio più solido che l'artista saprà fornire al suo uomo innocente per realizzare quest'accordo armonioso con l'universo, è l'umile realtà quotidiana, che egli dovrà appunto imparare a guardare con occhi nuovi. Per far questo, ovviamente, Giraudoux s'ispira alla realtà che meglio conosce e che, nelle sue caratteristiche costanti, sembra dargli una maggiore garanzia di stabilità. Si forma così quell'immagine di una Francia provinciale e piccolo-borghese, piuttosto conformista, certo, ma onesta, operosa, « cocardière » e, insieme, pantofolaia, immagine di cui i detrattori dello scrittore si sono serviti per accusarlo di aver voluto glorificare la monumentale « bêtise » della terza Repubblica.

In effetti, Giraudoux non ha mai negato le fonti delle sua ispirazione. Nel più autobiografico dei suoi romanzi, *Simon le pathétique*, egli afferma: « Vous m'aimez parce que j'ai une jeunesse à moi, une vraie jeunesse, puisée à la campagne et aux vieux livres »[17]. Sicchè, come

---

[16] GIRAUDOUX, *Judith*, Grasset, 1946, p. 157.

[17] GIRAUDOUX, *Simon le pathétique*, Grasset, 1918, p. 173.

già è avvenuto per la tradizione culturale che lo sostiene, e che si sente così prettamente francese, anche questa parte della sua opera è piena di echi. È un orizzonte limitato, ma quanto mai rassicurante, che fa da sfondo anche alle opere d'ispirazione mitica (« campagne et vieux livres », appunto), e in cui risiede, a nostro avviso, la più autentica poesia di Giraudoux. Non per nulla, se ci proviamo ad evocare in blocco la sua opera, ciò che ci appare più carico di senso, non sono i grandi personaggi e i luoghi consacrati — Electre, Alcmène, le mura di Troia — ma i modesti funzionari che egli prediligeva (*Poids et Mesures* il Controllore di Isabelle, *Ponts et Chaussées* il padre dello scrittore, *Eaux et Forêts* il vecchio amico La Fontaine...), i giardinieri saggi (o Candide! Candide!), i droghisti e gli straccivendoli filosofi, e poi ancora: camerieri di caffè che par di vedere, in grembiale e maniche di camicia, affacendati a servire l'aperitivo, vecchie signore un po' svanite che credono di poter salvare il mondo con le loro chimere, villaggetti minuscoli, tutti piazza e campanile, dal pomposo nome composto, cagnoloni bianchi che si chiamano Black... Susanna, nella sua isola lussureggiante in cui l'universo le appare creato per lei e a lei offerto, sfugge anch'essa alla tentazione cosmica rifugiandosi col pensiero in un piccolo mondo così, nel ricordo di un paesino insignificante che si chiama Bellac, dove Giraudoux è nato e di cui ha saputo fare una specie di Combray. E in *Siegfried*, ciò che la Francia offre al reduce smemorato in cambio della sconvolgente poesia e degli eroici miti teutonici, è questa realtà modesta, ma solida, accogliente, pacificatrice.

Come abbiamo già visto, si è accusato Giraudoux di aver mentito doppiamente, e nel dipingere questo universo idillico, e nel nascondere le minacce che pesavano su di esso. Nel primo caso si tratta tutt'al più di idealizzazione, e in quanto all'altra accusa, oseremmo dire che nessuno scrittore ha parlato più chiaro di lui per tentare di scuotere le coscienze addormentate prima dei funesti anni 40. Bastava capire la lezione di *La guerre de Troie n'aura pas lieu.* Ma era una lezione data pacatamente, con discrezione e con garbo, da un cortese scettico saggio che perdippiù godeva fama di « amuseur » e di « enchanteur », sicchè non fu capita; ma non dagliene atto, oggi, ci sembra disonesto.

Come diplomatico, Giraudoux sapeva meglio di chiunque che la prima guerra mondiale non era mai finita; come ex combattente, conosceva gli orrori della guerra stessa, e come uomo si rendeva conto della tentazione che essa costituisce; non solo la bassa tentazione dei politi-

canti e degli speculatori, ma proprio la tentazione primordiale, quella vocazione all'eroismo che è una componente dell'autentica virilità. Ecco perchè Ettore, dopo aver fatto tutto quanto è in suo potere, per scongiurare il fragello, a un certo momento si lascia sfuggire: « Va pour la guerre. A mesure que j'ai plus de haine pour elle, il me vient d'ailleurs un désir plus incoercible de tuer... »[18]. E infatti uccide. Colle migliori intenzioni, d'accordo, per impedire che il guerrafondaio Démokos abbia il sopravvento; ma costui, spirando, accusa il greco Oiax d'averlo colpito e così il demagogo fanatico avrà la meglio usando come strumento l'eroe in buona fede. E gli dei saranno soddisfatti.

È in questo modo che Giraudoux, dopo essersi a lungo applicato a proporre immagini di pace e di felicità, esempi di modestia, dopo aver tanto scritto per dar gioia e « pour détourner les homes le leurs sombres folies, de leurs ambitions, de leur orgueil, surtout de leur imprudence »[19], quando, nel '35, sente il pericolo incombente, tanta di mettere in guardia l'umanità incosciente, ma la sua voce sommessa si perde nel clamore della retorica imperante. Nessuno lo capisce, nessuno lo ascolta e la guerra di Troia, ovviamente, ha luogo, non solo, ma per una tragica ironia di quel beffardo destino di cui egli aveva tanto parlato, si chiede proprio a lui di occuparsi della propaganda.

Quanto dovette costargli un simile compito, a che punto dovette sentire il peso della tragedia che stava vivendo, fu dimostrato dal suo improvviso invecchiamento su cui tutte le testimonianze concordano. L'arcangelo senza età era divenuto un vecchio uomo stanco e, alla fine, spento per sempre il sorriso seducente, caduto lo schermo dei celebri occhiali rotondi, la maschera mortuaria di Giraudoux ricorda stranamente quella di Pascal.

Eppure l'inguaribile ottimismo e l'interesse umano di quest'uomo che una leggenda ha voluto egoista ed edonista, si esprimono anche nei suoi ultimi anni attraverso gli studi di urbanistica che gli andava perseguendo da tempo e che intensificò proprio in quel periodo. Mentre la umanità si accaniva a distruggere il suo mondo, Giraudoux si ostinava a superare l'orrore di quella rovina sognando la futura città degli uomini.

---

[18] GIRAUDOUX, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Grasset, 1936, p. 191.
[19] CURNIER, *op. cit.*, p. 168.

* * *

Le condizoni del mondo di oggi non sono molte diverse da quelle del 1935. La guerra di Troia è sempre in agguato: che si tratti della guerra del petrolio o dell'urto di due civiltà non ha importanza, tanto ci sarà sempre un ratto di Elena o un naso di Cleopatra per giustificarla. Ci si chiede dunque perchè la lezione di Giraudoux non sembri più attuale.

Le ragioni sono complesse e, a nostro avviso, più che al contenuto, sono da attribuirsi alla forma di espressione. Prendiamo, per esempio, l'ironia [20]. Già dieci anni fa, il Curnier poteva affermare: « Les historiens diront plus tard que, vers 1960, on n'avait plus envie de rire ni même de plaisanter. Mais si la tendance actuelle persiste, les historiens ne diront rien de semblable parce qu'ils auront perdu, comme tout le monde, toute aptitude à la plaisanterie »[21].

La nuova generazione, lo sappiamo, è seria, violenta, priva di inibizioni e, a forza di volersi mostrare anticonformista, non indietreggia neanche di fronte alla volgarità, di cui Giraudoux è sempre stato il nemico irriducibile. Sicchè il Sabatier ha ragione di affermare: « Chaque fois que j'ai parlé de Giraudoux à des jeunes gens, j'ai été étonné de constater qu'ils « se fermaient ». Eppure egli stesso ha potuto notare che nei manoscritti degli autori ventenni datigli in lettura da Albin Michel, ci sono frequenti tentativi di raggiungere Giraudoux (« la recherche d'un ton un peu sautillant, avec un désir de s'éloigner de la réalité »). Ma allora, si domanda il critico, « pourquoi les jeunes gens qui aiment Boris Vian n'aiment pas Giraudoux? »[22]. Perchè, evidentemente, la sua sorridente ironia li irrita in quanto essa esclude sempre, anche quando nasconde la critica più severa, quell'atteggiamento rivoluzionario che è proprio della loro età. Nei giovani, il rinnegare ciò che li ha immediatamente preceduti, per tentare di ricostruire un mondo migliore, è ben più che un diritto, è, diremmo quasi, un dovere; tutta la storia

---

[20] René Escande de Messières, *Le rôle de l'ironie dans l'oeuvre de Jean Giraudoux*, in « Romanic Review », vol. XXIX, dic. 1938, pp. 373-383.

[21] Curnier, *op. cit.*, p. 165.

[22] *Giraudoux jugé par Robert Sabatier*, in *Que reste-t-il de Jean Giraudoux? op. cit.*, p. 23.

dell'evoluzione e del progresso umano riposa, in fondo, su questo processo di negazione. Naturalmente, tale processo si accelera e si intensifica in periodi di crisi. In un mondo squassato da immani tragedie che coinvolgono interi popoli, razze intere, i modesti tentativi degli scrittori impegnati d'anteguerra devono sembrare ai giovani di oggi singolarmente futili, e il caso Giraudoux apparirà loro come il più grave in quanto, ad una lettura superificiale, la sua arte sembra esaurirsi in un gioco di finezze, di sfumature, di sfaccettature, e ad una lettura più approfondita, rivela il disincanto e l'amarezza della disfatta.

Essi accettano ancora, in una certa misura, Saint-Exupéry per quel calore di entusiasmo che lo pervade costantemente, e soprattutto Camus che sentono più vicino proprio per quel suo spirito di rivolta spesso animato da un lievito di speranza. Ma queste preferenze non tengono conto del fatto che la morte prematura dei due scrittori non ha loro permesso di concludere l'avventura spirituale nella quale erano impegnati. Il tempo avrebbe potuto cambiarli, come ha cambiato l'autore della *Condition humaine* in un ministro di de Gaulle. Ebbene, il tempo aveva fatto di Giraudoux, in una certa misura, uno scettico deluso, ma non un rinunziatario: *La folle*, l'ultima delle sue grandi *pièces*, è una favola, uno scherzo, un apologo, chiamiamolo come vogliamo, ma prima di tutto resta il sogno di un idealista che vorrebbe poter affidare all'innocenza il compito di liberare il mondo dal sinistro demone dell'oro.

Se pensiamo con quanto patetico accanimento quella medesima gioventù che lo ignora o lo disprezza, persegue oggi lo stesso mito dell'innocenza e cerca un accordo con l'universo vestendosi di fiori e tornando alla natura (gli *hippies* rappresentano un fenomeno della società attuale che andrebbe approfondito in questo senso), ci sentiamo autorizzati ad affermare che il rifiuto di Giraudoux è più una questione di linguaggio che di contenuto, e che come tutti i malintesi, è destinato prima o poi ad essere dissipato.

Inoltre, Giraudoux sta forse pagando in un certo senso il suo troppo brillante successo mondano, più specialmente parigino, per quell'inconscio processo mentale che associa un successo facile ad un'opera superficiale e caduca. Non solo, ma l'inconfondibile impronta francese che abbiamo riscontrato in tutta la sua opera, le nuoce nella misura in cui la Francia non è più rappresentativa di un certo spirito europeo.

Certo, esiste un ritmo di lettura, e dopo aver letto *La jalousie, La modification, La cantatrice chauve* o *L'effet Glapion,* per non citare che

qualche titolo, è difficile tornare a *Juliette au pays des hommes* o a *Siegfried et le Limousin.* Ma è difficile anche tornare ai classici, ai romantici, ai romanzieri dell'Ottocento, e persino a Gide e a Claudel. Eppure ci torniamo. Solo che per farlo dobbiamo compiere lo sforzo di ricollocare ogni artista nel suo clima spirituale e letterario. Ora, a parte il fatto che quasi tutta la letteratura contemporanea, esigendo la pratecipazione del lettore (« Tant pis pour le lecteur paresseux: j'en veux d'autres. » diceva Gide), dovrebbe averci abituati a questo sforzo, il punto è di stabilire se per Giraudoux vale o non vale la pena di farlo.

Per rispondere affermativamente a questo interrogativo, bisogna saper prescindere da ciò che la sua opera contiene di effimero e di datato, per riconoscerne i valori universali, la cui presenza è stata ampiamente dimostrata da numerose indagini rigorosamente scientifiche, tipo quella dell'Albérès di cui abbiamo detto.

In quanto all'attualità di Giraudoux, è interessante esaminare, a questo proposito, un recente adattamento cinematografico della *Folle de Chaillot.*

Giraudoux amava il cinema, ne aveva compreso le vaste possibilità e vi aveva anche lavorato [23]. Non sappiamo in quale misura lo avrebbe soddisfatto questo sontuoso omaggio della sua *Amica America,* giacchè la riduzione dell'opera è molto libera e la soverchiante personalità degli interpreti, tutti di primissimo piano — da Katherine Hepburn a Danny Kay, da Yul Brynner a Giulietta Masina — rischia di snaturare i personaggi: abituati ad interpretazioni come quella di Edwige Feuillère, la Hepburn ci appare infatti deliziosa, ma poco aderente all'idea che ci eravamo fatta della folle. Comunque, la poesia giralduciana vi si ritrova intatta, anzi il cinema rivela meglio del teatro quale magico creatore di atmosfere sia stato Giraudoux. I suoi lettori hanno sempre saputo che « quand on le lit, on est bercé par une atmosphère beaucoup plus qu'emporté par un récit »[24], e il film mantiene questa suggestione.

Ma quel che più importa sul piano dell'attualità, è come questa atmosfera resista a certe aggiunte anche troppo contingenti, e non sempre di gusto impeccabile: vi si parla di contestazione giovanile, ci sono ac-

---

[23] GIRAUDOUX, *Le film de la duchesse de Langeais,* Grasset, 1942. *Le film de Béthanie* (*Les anges du péché*), Gallimard, 1944.

[24] *Giraudoux jugé par Françoise d'Eaubonne,* in *Que reste-t-il de Jean Giraudoux?,* op. cit., p. 22.

cenni realistici alla disunione delle famiglie troppo ricche in cui il padre, l'industriale corrotto e amorale, si tiene « à la page » collezionando graffiti di gabinetti pubblici; e c'è persino un personaggio nuovo, un prete istrione, che sarà destinato a perire insieme agli altri nemici della umanità. Quest'ultimo tocco dimostra che chi ha curato l'adattamento conosceva bene il suo autore, dato che « la religion poétique de Giraudoux exclut le culte »[25], e che pur avendo una generica simpatia per il cattolicesimo nelle sue forme più evangeliche, lo scrittore non si è peritato di affermare: « Je suis l'ami des jardins à parterres, des maisons bien tenues, de la vaisselle éclatante sur les nappes, de l'esprit et du silence. Je suis l'ennemi de Dieu »[26].

Questo film non ha avuto un gran successo di pubblico, né c'era da aspettarselo ché, come abbiamo visto, Giraudoux non è mai stato e non potrà mai diventare uno scrittore di massa, ma esso ha contribuito a rispondere in certo qual modo alle domande sull'attualità di Giraudoux e, implicitamente, sulla sua sopravvivenza, che del resto ci sembra già sufficientemente garantita dal persistere delle polemiche intorno al suo nome.

« Tout écrivain, à moins d'avoir écrit une oeuvre où revit toute une époque, (..) après sa mort entre au purgatoire. Ce qui est tout à fait naturel. (...) Si Giraudoux, à son époque, avait une présence dans l'actualité, son charme qui plaisait tant assure à son oeuvre aussi une durée. »[27] dice Jouhadeau. Ma, come abbiamo tentato di dimostrare, la sopravvivenza di Giraudoux è legata a ragioni che vanno molto al di là del suo charme, e sarà dovuta soprattutto al'impegno della sua ricerca e all'universalità della sua tematica, che è poi sinonimo e garanzia di perenne attualità.

VITTORIA GASTALDI

---

25 ALBÉRÈS, *op. cit.*, p. 367.

26 GIRAUDOUX, *Judith*, op. cit., p. 156.

27 *Giraudoux jugé par Marcel Jouhandeau*, in *Que reste-t-il de Jean Giraudoux?*, *op. cit.*, p. 22.

NOTE E DISCUSSIONI

SULLA SCRITTURA USUALE E DEL PROFESSOR CENCETTI PALEOGRAFO

« In ciascuna epoca e in ciascun luogo gli atteggiamenti delle scritture spontanee dei singoli individui (le « mani », le « calligrafie » di ciascuno) possono essere più o meno diversi: hanno, peraltro, tutte qualche cosa in comune, se non altro il modello ideale, lo schema, lo stampo, si potrebbe dir quasi l'idea platonica dei segni alfabetici. Questa comunità, questa costanza delle scritture individuali, che in certo modo le comprende tutte epperciò non può essere costretta e configurata in regole precise e inderogabili, ma ha pure caratteri suoi propri e uniformi, costituisce la *scrittura usuale* di quel tempo e di quel luogo.

È facile comprendere come, dato questo suo carattere, essa sia aperta all'opera di tutte le *tendenze* grafiche, cioè di quei fattori, talora imponderabili, ma per lo più dovuti a motivi estetici o a ragioni materiali (...) che portano a scrivere ora con caratteri inclinati, ora acuti, ora molto astati, ora poco e via dicendo. Molte di tali tendenze sono individuali e rimangono senza conseguenze nella storia della scrittura, altre sono invece espressione di motivi diffusi e comuni a tutti gli scriventi: queste inducono nei vari segni alfabetici modificazioni ricorrenti con uguali caratteristiche in tutte le scritture individuali, sicché, divenute tipiche, finiscono via via per alterare, nella mente di chi scrive, anche il modello ideale, l' « idea platonica » per così dire della lettera corrispondente...

Il ripetersi di casi analoghi per tutte le altre lettere porta quindi alla modificazione e alla evoluzione della scrittura, allo svolgimento cioè del « processo grafico » i cui fattori elementari sono dunque costituiti dalle « tendenze ». Ed è facile comprendere come l'opera di queste si svolga sopratutto, se non forse esclusivamente, nel terreno — potremmo dir quasi nell' ' humus ' — della scrittura usuale ».

Così il Cencetti, nel primo cenno che dà allo svolgimento del principio, per dir così, della scrittura latina (*Lineamenti di storia della scrit-*

tura latina. Dalle lezioni di Paleografia tenute nell'Univ. di Bologna l'anno accademico 1953-54, Bologna, Pàtron, 1954, pp. 53-54: 4° par. del IV cap. « *Terminologia e principi generali* »).

« Gli *scriptoria* costituiscono quasi tante isole di cultura, più o meno grandi e importanti, più o meno fittamente sparse entro vasti territori incolti; e l'elaborazione della scrittura latina vi si frammenta e vi si differenzia.

A parte la capitale e l'onciale, chiuse nella loro canonizzazione, nell'Europa continentale ciascuna di quelle isole aveva ereditato da una parte la minuscola corsiva, dall'altra la semionciale e le forme librarie analoghe; non però quella m a t r i c e comune dell'una e dell'altra che, nel mondo romano, era la scrittura usuale del tempo.

La differenziazione locale della corsiva, che parte dalle forme stesse di quella scrittura e non più dai loro dimenticati archetipi un tempo esistiti nella « usuale » fa sì che ora la corsiva, anzi le varie corsive nuove e la libraria, anzi le librarie, non siano più sentite come articolazioni parallele di un unico complesso grafico, ma piuttosto come forme diverse, distinte e forse anche antitetiche: sicché il problema della canonizzazione di una scrittura libraria minuscola, già implicitamente risolto nell'età romana, si riapre nuovamente con termini mutati e con impostazione forzatamente particolaristica.

Ogni scrittorio, anzi forse ogni scrittore od ogni generazione di scrittori del medesimo scrittorio va in cerca di una minuscola libraria, della *propria* minuscola libraria: e, per raggiungerla, o muove dalla corsiva... o dalle librarie... tracciandole con mano più corrente, rompendo il loro canone e inserendovi lettere di altri alfabeti... ». (*Op. cit.*, pp. 84-85; 1° par. del VI cap. « *Il particolarismo della scrittura latina nell'alto medio evo* »).

« La civiltà romana, in undici secoli di faticoso travaglio aveva sostanzialmente esaurito il ciclo dell'evoluzione della scrittura latina, giungendo alle forme « minuscole » dell'usuale del sec. IV e alla loro espressione corsiva, press'a poco nel medesimo tempo nel quale un'evoluzione parallela giungeva a risultati analoghi nel mondo greco. Rimaneva ancora da compiere un processo di rifinitura, di adattamento delle crude forme usuali in una scrittura libraria calligrafica, armoniosa, che rispondesse alle più rigorose esigenze estetiche pur non venendo meno alle nuove, insopprimibili istanze grafiche: una scrittura, in una parola, che

rappresentasse per l'« usuale » minuscola ciò che sei secoli prima aveva rappresentato la capitale per la allora « usuale » maiuscola.

Questa ricerca, avviata nelle scuole scrittorie che stavano elaborando la semionciale fu, come si è già più volte detto, bruscamente interrotta dalla rottura dell'unità grafica romana.

Il mondo scrittorio che nacque da questa rottura rimase certamente romano nel suo complesso, ma si articolò in direzioni diverse e risultò frammentario e dispersivo.

La ricerca non fu più univoca e, perduto o quanto meno assai attenuato il senso di esemplarità che nelle scuole scrittorie romane si attribuiva alle forme alfabetiche minuscole isolate della « usuale », nelle regioni più periferiche della cultura latina il problema fu risolto in vari modi...

A questo punto, alla scrittura latina poteva avvenire quanto avvenne alla lingua...

Questo fatto, che avrebbe avuto incalcolabili conseguenze... fu evitato dalla nascita e dalla diffusione di una scrittura che, come l'insulare era espressione della cultura cristiano-classica delle isole britanniche, la visigotica quella della cristianità nazionale e mozarabica della Spagna, la beneventana quella della civiltà salvata dai benedettini irragianti da Montecassino, può considerarsi la espressione grafica della cultura romano-cristiana universalistica del sacro romano impero, e non demerita perciò il nome di minuscola carolina... ». (*Op. cit.* pp. 166-67: 1° par. del VII cap. « *L'unità scrittoria carolino-gotica* »).

« Un'altra constatazione importante è necessario fare a proposito della minuscola carolina, ed è che col rinnovarsi dell'unità grafica latina rinasce altresì il concetto di scrittura « usuale ». Anzi, mentre nell'età romana la « usuale » costituisce in realtà piuttosto un modello ideale ed astratto che una concretezza grafica, un qualche cosa di cui possiamo sorprendere soltanto manifestazioni fenomeniche filtrate attraverso esperienze librarie o rilasciate nel rapido tratteggiamento corsivo, nell'epoca e nei luoghi nei quali la carolina fu diffusa, la « usuale » è una realtà scrittoria concreta, una scrittura vera e propria, materialmente tracciata dalla penna sulla carta: cioè la carolina medesima, nelle sue stesse forme canonizzate... » (*op. cit.*, p. 200, *intr.* al par. 10° del cap. VII).

« La scrittura latina, rinnovata nella carolina, sembra dominata soprattutto dal ritorno dell'idea di scrittura « usuale » o « comune » e dallo

sforzo di ricostituire anche geograficamente e materialmente l'unità spezzata nel sec. VI: le forme « usuali » o « comuni » non sono un astratto paradigma ma una concreta realtà grafica e si impersonano in quelle dalla scrittura dei libri, la quale si sostituisce gradualmente e faticosamente da una parte alle nazionali librarie delle terre poste fuori dell'unità politica ideale costituita dall'impero carolingio e poi dal sacro romano impero; dall'altra alla frastagliatissima varietà delle scritture usate dalle cancellerie, dalle corporazioni notarili e dai singoli scribi per la documentazione degli atti e dei fatti giuridici e amministrativi. Verso la fine del secolo XI e il principio del XII questo processo è compiuto: la nuova minuscola, nonostante lievi differenze di scuola, ha avuto una evoluzione unitaria, è usata press'a poco in tutti i paesi di cultura latina e, con modificazioni di poco conto, adempie anche funzione documentaria e cancelleresca ». (*Op. cit.*, pp. 222-23: par. 14° del cap. VII).

« Lo svolgimento della scrittura latina nell'età moderna è caratterizzato dal ripresentarsi di un contrasto di correnti, si potrebbe dir quasi da una lotta di due principî, che sembra essere il motivo fondamentale di tutta quella storia, dalla caduta dell'impero romano in poi: la tendenza verso l'unità scrittoria della civiltà occidentale e quella verso la diversificazione grafica e nazionale. Nel secolo IX il principio particolaristico è rappresentato dalle quattro scritture nazionali, dalle precaroline, dalle cancelleresche e notarili italiane e dalla minuscola retica, mentre il principio unitario è rappresentato dalla carolina; nel XV le grandi varietà della gotica libraria nazionalmente articolate (*littera de forma* in Francia e Inghilterra; *rotunda* in Italia; *textura* in Germania), che tuttavia conservano la reciproca stretta parentela del fondo comune, sono ampiamente superate nella tendenza al particolarismo dalle scritture documentarie (*lerta de albalées* ormai divenuta *cortesana* in Ispagna, *bastarda* in Francia, scrittura cancelleresca ormai prossima ad individuarsi in *Chancery hand* e in *Court hand* in Inghilterra, e ben presto *Fraktur*, *Kanzleischrift* e *Kurrentschrift* in Germania), tutte classificate genericamente come ' gotiche '... ma già separate ora da differenze notevoli e tra poco da diversità poco meno rilevanti di quelle che distinguevano, sei secoli prima, le scritture nazionali. Di contro a queste, il principio unificatore sopranazionale è rappresentato dalle scritture umanistiche, italiane di origine, ma che trovano radice in un attegiamento spirituale e culturale, il quale materiato di idee e di aspirazioni universali, perciò

stesso non conosceva confini e non tollerava designazioni di nazionalità ». *Op. cit.*, pp. 306-7: verso la conclusione del par. 9° del cap. VIII « *Le scritture umanistiche e le scritture moderne* »).

« Il processo di svolgimento della scrittura latina, iniziatosi col « ritorno all'antico » di Poggio Bracciolini e con la formazione della cancelleresca italica è oggi in via di conclusione nel campo tipografico... e la unità grafica si è ricostituita nel carattere romano tondo, cioè in sostanza nella *littera antiqua,* che attraverso l'intermedio della carolina, risale ai modelli « usuali » della minuscola antica del sec. IV e V... (*Op. cit.*, p. 351: par. 15° del cap. VIII) ».

* * *

Si son volute prendere di peso le proposizioni del magistrale saggio di Cencetti sulla scrittura latina (a proposito, ripetiamo la sua definizione: « scrittura è la espressività, cioè la funzionalità nei riguardi della lettura », p. 259) per non alterare minimamente quella che, a nostro parere, è stata la maggiore e la migliore acquisizione di questo studioso nella ricerca di una linea storica dello svolgimento della scrittura latina.

Uomo semplice com'era, ed estremamente schivo, non levò alcun rumore, per questo rinvenimento, apparentemente semplice, né le cose buone sogliono mai apparire complesse, anzi lo porse, con modesta semplicità, accompagnandolo con queste parole: « ma in un corso come il nostro, che per sua natura null'altro può pretendere se non di essere una esposizione o tutt'al più un riordinamento sistematico del materiale già noto, siamo costretti da una parte a riprendere il poco già detto da altri... dall'altra, se qualcosa di più tenteremo di dire, a servirci dei soli, insufficienti facsimili pubblicati » (p. 269). Così, nel giro di una frase, celata oltre la metà del volume, soltanto un « qualcosa di più » indicava lo spirito animatore del libro, e per di più soffocato da una preoccupazione di ordine tecnico, che indica da sola la profonda onestà di quell'uomo all'antica.

* * *

Dalla contaminazione del clima crociano, che liberatore al suo apparire divenne poi, già verso il 1920, *routine* ed imposizione e di conseguenza compromesso e pasticcio, paleografia e diplomatica [1] riuscirono felicemente a salvarsi, scortate e salvaguardate da un mastino, diremmo

meglio da un leone invincibile, quale fu Luigi Schiaparelli, seguito, direttamente o indirettamente, da pochi fedeli scolari.

Fra questi fu anche il nostro Cencetti, che prima di accedere alla cattedra di paleografia e diplomatica della gloriosa università bolognese era stato, per oltre un decennio, archivista e direttore negli Archivi di Stato.

Malgrado ciò, fra gli altri pochissimi eminenti studiosi della sua generazione, versati in queste discipline, fu particolarmente portato verso la paleografia più che verso la diplomatica, campo nel quale s'impose magistralmente il compianto Bartoloni, nel quale primeggia il ferratissimo e cauto Batelli e si è egregiamente distinto Piattoli ed anche Pagnin, mentre Augusto Campana non ha mai cessato di lasciarsi fuorviare da splendide occasioni erudite, che non hanno però approdato ad un *corpus* organico, così che può considerarsi lettore insigne e raffinatissimo di codici, ma non proprio paleografo né tanto meno diplomatista in senso stretto.

Dalla generazione nata poco dopo il primo decennio del novecento sono emersi così pochi studiosi, ma quella successiva forse non è arrivata, almeno fin'ora, a darne altrettanti; non sapremmo infatti chi porre con sicurezza vicino ad Alessandro Pratesi. Ma si tratta, ad esser sinceri, di un campo dove più di un apporto suole arrivare da altre discipline, particolarmente da quelle storiche e giuridiche, verso entrambi le quali Giorgio Cencetti ebbe un'ampia apertura.

* * *

Nel 1948, in vista di quello che sarebbe poi stato il suo saggio più completo e definitivo, esaminando « *I vecchi e i nuovi orientamenti nello studio della paleografia* » [2], Cencetti ribadiva un concetto già espresso dallo Schiaparelli [3], proclamando la necessità di considerare il processo

---

[1] Su queste discipline, sorte l'una al fianco dell'altra e sulla necessità di farne ormai due scienze distinte cfr. F. BARTOLONI, *Paleografia e diplomatica*: *conquiste di ieri e prospettive per il domani* in « Notizie degli Archivi di Stato » a. XIII, 3 (sett. dic. 1953), pp. 1-2 dell'estr.

[2] Questo è il titolo dell'articolo pubblicato in « La Bibliofilia », a. L (genn. giu. 1948), pp. 4-23.

[3] cfr. *La scrittura latina nell'età romana,* Como, 1921, p. 2.

grafico esclusivamente dentro l'ambito della sua integrezza, perché soltanto così i suoi tanti problemi avrebbero potuto essere soddisfatti in modo esauriente.

Il filone vivo della scrittura, ribadiva Cencetti, è nella scrittura quotidiana, d'uso comune (onde usuale), quella di cui ci si serve senza solennità o pompa.

Proprio su questa scrittura, che non pretende d'essere « bella copia », lontana, anzi lontanissima dalla calligrafia, hanno libero giuoco svariate tendenze grafiche. Tali tendenze, che vanno dal gusto al materiale scrittorio, dalla posizione dello scrivente al suo modo di concepire l'armonia del nero sul bianco, arrivano gradualmente a modificare le forme alfabetiche originarie. Le quali, dal canto loro, hanno un punto di resistenza efficacissimo, rappresentato dal *ductus*, cioè dall'ordine come sogliono disporsi i tratti, ordine che difficilmente viene perturbato o mutato.

È questa tendenza a disporre i tratti secondo un ordine naturale, senza conformarsi ad alcuna regola, a rappresentare la scrittura usuale.

Non è detto che essa debba per forza essere una scrittura corsiva, è soltanto una scrittura libera da norme imposte, svincolata da schemi, quella, precisamente, che si piega a tutte le necessità di un determinato momento. Chi scrive su un piano non agevole, o appunta dentro uno spazio molto angusto o introduce un determinato artificio spontaneo viene sperimentando la scrittura usuale, che non deve però confondersi con la « kurent schreibe » di Lehmann [4].

Quando poi essa si usa per redigere documenti pubblici, fra tutte le tendenze che presiedono al processo grafico prevale quella della solennità, perciò ne derivano forme artificiose, convenzionali, insolite ed abnormi, che sono la spia di una scrittura cancelleresca.

Quando viceversa la scrittura, che si è definita usuale, si orienta verso la redazione di opere destinate alla lettura di molti (non si dimentichi che scrittura è espressività, cioè funzionalità nei riguardi della lettura), si applichi cioè ai libri, la tendenza prevalente sarà quella della chiarezza. Nasce così una scrittura libraria.

La tecnica è sempre la medesima: si assumono determinate forme alfabetiche, che erano presenti, anzi costituivano la scrittura usuale e

---

[4] cfr. *Lateinische Paleographie* in « Einleitung in die Altertumswissenschaft » hgg. v. A. Gerke u. E. Norden, Leipzig-Berlin, 1927^{3}, 10, p. 42.

si raggiunge un punto di equilibrio fra tutte le tendenze operanti nel processo dello scrivere. Quando tale processo si avvia alla conclusione ed il tipo di scrittura cui si è pervenuto diventa stabile si è raggiunto un genere di scrittura (la insulare, la beneventana, ecc.) che suole definirsi senz'altro, non senza qualche po' di equivoco, come una scrittura.

Esaurite, finalmente, tutte le tendenze e la loro attività trasformatrice si è ormai pervenuti ad un canone, per cui quei generi di scrittura o scritture, come si definiscono comunemente, sono ormai canonizzate.

La canonizzazione, come ogni punto culminante d'arrivo, è anche, però, l'inizio della discesa, dietro la quale c'è la decadenza, perché il distacco con la scrittura usuale, cioè con le tendenze, non è più tollerabile.

Le cancellerie infatti non possono più procedere oltre nell'artificio, per evitare di produrre documenti illegibili, mentre le scuole calligrafiche rischiano, persistendo nelle usate forme, di urtare gusti mutati e di non soddisfare esigenze nuove, che frattanto sono venute imponendosi.

* * *

Il processo grafico, in realtà, si riduce allo svolgimento della scrittura usuale e, successivamente, alla formazione di scritture canonizzate. Accentrando su queste ultime l'attenzione, verrà spontaneo disporle seguendo un metodo classificatorio, che è il metodo del Mabillon e dei suoi seguaci fino al De Wailly [5].

Ma non si sarà seguita la strada più giusta, che è invece quella di rivolgere l'esame al moto e al divenire del fenomeno dello scrivere.

È quanto aveva inutito con genialità Scipione Maffei, il quale aveva già attinto la consapevolezza che i Romani, oltre la solenne scrittura capitale, avevano usato una minuscola ed una corsiva [6].

Attraverso questo discorso, né astratto né teoretico, Cencetti aveva trovato il filo di Arianna, saremmo tentati di dire il *ductus* della storia della scrittura. Aveva, in una parola, dimostrato quanto Scipione Maffei aveva concepito *in nuce.*

---

[5] *Eléments de Paleographie,* Paris, 1838; con estrema cautela e raffinata bravura anche Giulio Battelli, nelle sue *Lezioni di paleografia latina,* Città del Vaticano, non riesce a sottrarsi del tutto a questo metodo.

[6] cfr. S. TIMPANARO, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano,* Pisa, 1969², p. 361.

Avrebbe potuto, come si è detto, esserci il rischio di cercare questo filo di Arianna nell'hegeliano « Begriff » e d'inserirlo di conseguenza in un quarto di categoria crociana (per rifarci al quarto d'onciale), che sarebbe certamente stata la più derelitta delle categorie, cioè quella riguardante le cose pratiche.

Ma la robusta convinzione di Schiaparelli, che la scrittura si spiega attraverso se stessa, insegnamento che l'ottimo Cencetti, come tutti i paleografi autenticamente tali, era pienamente venuto applicando, aveva salvato le conseguenze e le somme che potevano trarsi da ogni diversa conclusione, che avrebbe potuto essere o sembrare suggestiva, originale, acuta, ma che sarebbe stata comunque una stravaganza ed una diversione dalla storia.

Se la scrittura è infatti la migliore, la più duratura qualità degli uomini, quella che consente al più prezioso ed invidiabile strumento della razza umana: la parola, cioè la comunicazione, di fissarsi *sub specie aeternitatis* e se la storia è — come non può non essere — la storia degli uomini e delle loro vicende, essa deve per forza spiegarsi con se stessa, così come con gli uomini si spiega la storia, la quale — ammoniva Bloch — ha ancora tutto il fascino di una indagine incompiuta; al pari, oseremmo aggiungere, della scrittura.

* * *

Spesso mi capitò di udire Cencetti parlare di queste e d'altre cose, e lasciando immutate le sue parole all'inizio e riassumendole in seguito mi è quasi sembrato di riprendere per un momento quei nostri discorsi.

Il primo — mi ricordo — si svolse, e per un pezzo, sotto le pensiline degli autobus (erano allora filobus) di Piazza Argentina, a Roma, doveva essere il 1956 o 57.

Nel '58 andai a trovarlo nella sua casa di Bologna e mi trattenne per mezza giornata, la terza volta, nel 1961, in treno per Spoleto mi anticipò qualche argomento della sua lezione, che sarebbe riuscita magistrale [7]. Trasferitosi nel 1959 da Bologna a Roma mi fu più frequentemente dato d'incontrarlo, fino alla primavera di quest'anno: gli esponevo

[7] *Dall'unità al particolarismo grafico. Le scritture cancelleresche romane e quelle dell'alto medioevo* in « *Il passaggio dall'antichità al medioevo in occidente* », IX settimana di studio, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1962, pp. 237-64.

alcuni miei problemi, relativi alle mie ricerche sulla storia siciliana e di Modica in particolare, e lui, che di tali argomenti non si era mai occupato, mi ascoltava con paziente benevolenza, mi dava incoraggiamenti e consigli, sempre opportuni e cordiali.

E certamente l'aspetto più simpatico, nell'essergli amico, e bastava volerlo per esserlo, talmente era aperto ed accattivante, era la scoperta della sua varia umanità, la possibiiltà che concedeva agli altri e si prendeva lui stesso di passare da un discorso austero, scientifico, ad uno frizzante e lieve, dalla scuola insomma alla vita quotidiana, e viceversa, senza sbalzi o forzature, nelle maniera più naturale. E quando fra una fumata di pipa o di sigarette ed uno o più bicchieri di vino le barriere esistenti fra i più grandi e i più giovani, i maestri e gli allievi, sebbene per lui fossero sempre tenuissime, si rimuovevano del tutto, con estremo piacere da parte sua, l'uomo buono, leale, semplice rivelava tutta la sua umanità, che era grande quanto la sua dottrina.

Questa ci resta, per fortuna, nella sua produzione, che fu di primissimo piano [8], ma quella ci mancherà veramente. Sopravvive la gioia di avergli voluto bene e di avergliene voluto non perché era un maestro, un dotto, uno studioso di primissimo piano, ma perché, essenzialmente, era Giorgio Cencetti.

ENZO SIPIONE

---

[8] Indicazioni sulla bibliografia dei suoi scritti potranno ricavarsi dal volume, già in preparazione, degli *Annali della Scuola speciale per Archivisti e Bibliotecari*, 1970, dedicato alla Sua memoria.

ΛΟΓΟΙ ΜΗ ἈΝΑΓΙΝΩΣΚΟΜΕΝΟΙ

« **Per i discorsi del Teologo non letti.**

Chi fu il primo così audace da affermare che questi discorsi non sono letti? Chi nasconde in un angolo la luce che risplendeva sul mondo? Chi vela con una nube astri così splendenti? Chi affossa nella terra perle così rilucenti? Ohimé, che falsa ed invida denominazione! Se essa si fosse tradotta in realtà, quale danno per tutto il mondo. Essa ora non è diventata realtà, ma è rimasta inutile parola. Sia visibile la luce sulla lucerna, appaia a tutti, risplenda in comune per tutti coloro che hanno capacità di vedere più degli altri. Magari tutti potessero conoscere questi discorsi e rivolgessero ad essi la mente. Così, infatti, da un solo libro verrebbe loro una sicura salvezza. Non sto a dire, infatti, come esso renda sapienti, essendo capace da solo di dare agli uomini una completa educazione: esso è pieno di precetti segreti, è ricolmo di divini e sapienti misteri, di nobili insegnamenti morali, è un vero Museo ispiratore di saggezza. Io ho corretto in modo perfetto la sua scrittura ed ho offerto a molti un godimento inesauribile » [1].

Questo carme conferma l'attività di ricercatore e di restauratore di libri di Giovanni, il quale altrove lamenta di aver perduto la salute a causa di essa: si trattava di libri rovinati dal tempo o di opere non trascritte in minuscola. Un'attenta lettura dei versi sopra tradotti ci può chiarire dove il nostro trovava i libri in questione: l'*inscriptio*, infatti parla di libri μὴ ἀναγινωσκομένους, ricavando tale termine dai primi due versi, in cui il poeta si chiede:

τίς ὁ θρασυνθεὶς πρῶτος εἰπεῖν τοὺς λόγους
ἥκιστα τούτους ἀναγινωσκομένους.

[1] *C.* 29 p. 14 de *Lagarde.*

Il significato del participio, di per sé non evidente (che significa, infatti che quei discorsi del Nazianzeno non erano letti?), si può ricavare, a mio avviso, dai vv. 6-7:

φεῦ κλήσεως μὲν βασκάνου ψευδωνύμου,
εἰ δ' ἔργον εἶχε, ζημίας παγκοσμίου.

E' evidente che la κλῆσις è appunto μὴ ἀναγινωσκόμενοι, il che può significare una cosa sola che nella biblioteca, dove questo libro si trovava, esso era stato messo da parte (v. 3 τίς κοσμολαμπὲς φῶς καλύπτει γωνίᾳ) e catalogato tra i libri μὴ ἀναγινωσκομένους. Credo che confermi tale interpretazione il fatto che il participio costituisce nel secondo verso una evidente violazione metrica: il pirrichio iniziale, infatti, e l'anapesto finale non sono ammissibili nel dodecasillabo quantitativo bizantina, e, come altrove ho mostrato [2], Giovanni si serve dei *dichrona* — qui addirittura allunga anche una sillaba aperta contenente una vocale breve — solo in pochissimi casi e sempre quando è costretto ad usare termini tecnici (nomi propri o termini speciali in riferimento al contenuto del carme). Si noti ancora che il participio perfetto ἀνεγνωσμένα è in D. L. 5. 73 usato nel significato di « edito » ed opposto ad ἀνέκδοτα. Da tutto questo mi sembra che si possa ricavare che nella biblioteca, a cui Giovanni fa riferimento, vi era una categoria di libri che erano stati messi da parte e lasciati a deteriorarsi, in quanto giudicati « non letti » e cioè « non richiesti » e quindi destinati a non essere più trascritti. Il motivo di questa κλῆσις era un giudizio relativo al valore dell'opera, come possiamo ricavare dal fatto che Giovanni lo contesta osservando che le opere del Nazianzeno, contenute nel libro, meritavano di essere fatte conoscere sia per il loro valore artistico, sia per l'insegnamento che da esse poteva venire ai fedeli. Da qui la decisione di rimettere in circolazione il libro per offrire πολλοῖς τρυφὴν μὴ κενουμένην. Giovanni fa ciò τὴν γραφὴν καταρτίσας in modo da renderla ἄμεμπτον: se la scrittura era in minuscola o non ancora trascritta non è possibile indicarlo.

Quel che ci interessava notare è che i versi di Giovanni ci testimoniano che nell'XI secolo esistevano dei libri la cui diffusione era bloc-

---

[2] In *Sic. Gymn.*, 22 (1969) p. 142.

cata da un giudizio, che, probabilmente, originato da una constatazione di fatto, si era poi mutato in un giudizio sull'importanza dell'opera: per il caso di Gregorio di Nazianzo l'intervento di Giovanni impedì, almeno per il momento, che l'essere classificata tra i μὴ ἀναγινωσκομένους portasse alla perdita definitiva dell'opera, ma è lecito supporre che una tale κλῆσις abbia contribuito in qualche misura alla scomparsa di non poche opere antiche, ancora note ai bizantini e non sia rimasta ἄλλως λόγος.

ROSARIO ANASTASI

L'EPISODIO DEL CASTELLO DEL GRAAL NEL « PERCEVAL » DI CHRÉTIEN DE TROYES

L'episodio del Castello del Graal nel *Perceval* di Chrétien de Troyes, è stato oggetto di molti studi e di varie interpretazioni, sia perché esso appare l'episodio più importante del romanzo, sia anche perché presenta aspetti enigmatici, caratterizzati da elementi vari, che hanno indotto i critici ad assumere, nella ricerca della chiave della loro spiegazione, posizioni diverse e contrastanti.

Senza entrare qui nei particolari, basti dire che la maggior parte delle teorie possono essere catalogate in due grandi indirizzi, quello che vede in tutto il romanzo, e particolarmente nell'episodio del « Castello », la rielaborazione di motivi pagani, siano essi collegati alla tradizione celtica o agli antichi culti della vegetazione e della fecondità, e quello cristiano che vede nell'episodio in questione, e di conseguenza in tutta l'opera, la elaborazione di motivi spirituali e religiosi, collegati alla simbologia e liturgia cristiana tradizionale o a quella di alcune correnti eretiche del tempo.

Premesso che tutto il romanzo ha, secondo me, un significato che può spiegarsi meglio in chiave cristiana per i motivi che esporrò in seguito, mi pare che tra le molteplici tesi sostenute dai critici, appare più convincente, per la ricchezza delle argomentazioni, quella che M. Roques ha esposto nel suo articolo *Le graal de Chrétien et la demoiselle au graal* [1].

---

[1] M. Roques, *Le graal de Chrétien et la demoiselle au graal*, in « Romania », LXXVI, 1955, pp. 1-27.

Un'intuizione quasi simile a quella del Roques, ebbe A. Klenke, cfr. i suoi articoli: *Liturgy and Allegory in Chrétien's Perceval*, University of North Carolina in « Studies in The Romance Languages and Lit. » 14, Chapel Hill, 1951; *Chrétien's Symbolism and Cathedral Art*, in « Publications of the modern language Association of America », t. XX, 1955, pp. 223-43.

Secondo la sua interpretazione, infatti, il corteo svolge i grandi temi della simbolica liturgia cristiana. La lancia che sanguina sarebbe la Lancia con cui Longino trafisse il costato di Cristo, il graal il Calice eucaristico e il *tailleor* la patena; inoltre la portatrice del graal sarebbe il simbolo della Chiesa che porta il calice del santo sacrificio, di cui essa garantisce la riproduzione e la comunione.

Questa tesi trova il suo fondamento sul fatto che esistono delle raffigurazioni risalenti al XII e XIII secolo, in cui la chiesa è raffigurata da una figura femminile incoronata recante un calice, e spesso in contrapposizione ad un'altra figura femminile raffigurante la Sinagoga. In altre raffigurazioni, particolarmente quella dell'*Hortus deliciarum* di Herrade, compare la stessa figura femminile, ai piedi del Cristo crocifisso, con il calice in una mano e nell'altra uno stendardo crocifero, nell'atto di raccogliere nel santo Vaso il sangue che sgorga dal costato del Salvatore.

Ora, malgrado la tesi del Roques sia per certi aspetti convincente e presenti una certa validità, per certi altri si presta ad alcune obiezioni in quanto lascia dei punti oscuri che potrebbero trovare una loro chiarificazione rivedendo il problema alla luce di altri elementi che saranno oggetto del presente studio.

Nella ricerca del Roques restano infatti senza una chiara spiegazione:

1°) L'atmosfera profana dell'ambiente.

2°) La figura del Re Pescatore ferito e quella del suo vecchio padre.

3°) L'episodio della spada.

4°) La seconda fanciulla che compare nel corteo, cioè la portatrice del *tailleor*.

5°) Il ripetuto apparire del Graal durante il banchetto:

> « qu'a chascuns més don l'an servoit
> par devant lui trespasser voit
> le graal trestot descovert » (vv. 3300-3302) [2]

6°) Il perché la guarigione del Re Pescatore sarebbe legata alle domande che Perceval dovrebbe porre sulla lancia che sanguina e sul graal.

---

[2] Per le citazioni dei versi del « Perceval » mi servo dell'ediz. HILKA, *Der Perceval-roman (Li contes del graal) von Christian von Troyes*, Halle, 1932.

Per quanto riguarda il primo punto, il Roques si è chiesto se non si trattasse di una allusione alla cristianizzazione ancora incompiuta della Gran Bretagna; e, pertanto, egli dice, se non vi sono durante il corteo « né preti, né preghiere, né manifestazioni di rispetto, è perché forse là non vi è né religione stabile, né culto, né ministro »[3].

Ma, come giustamente ha osservato Myrrha Lot-Borodine, all'epoca di Chrétien non esisteva una questione di una Gran Bretagna non sufficientemente cristianizzata. Infatti, dice il Marx [4], basterebbe pensare al ruolo importante svolto dai monasteri irlandesi e conseguentemente anglosassoni, per dissipare ogni dubbio. « Il nome di Bobbio, di Luxeuil, di San Gallo sono sufficienti a mostrare l'impossibilità di tale tesi ».

Ma a parte questo, in seguito ad alcune ricerche che ho potuto condurre, anche per quanto riguarda l'identificazione della portatrice del graal con la Chiesa trionfante, si può obiettare al Roques che proprio al XII secolo, e più precisamente all'epoca di Chrétien, risalgono alcune raffigurazioni in cui compare rappresentata allegoricamente la Carità con determinate caratteristiche che richiamano molto da vicino la portatrice del graal, e che possono condurci, come vedremo, ad una diversa, se pur vicina, interpretazione dell'episodio del « corteo ».

Infatti, nella parte centrale del reliquario di S. Gondolfo [5], che risale al 1160-70 e che è conservato a Bruxelles, Musées Royaux du Cinquantenaire, appare un quadrifoglio nel mezzo del quale, in un riquadro, è raffigurata la Verità con spada e scudo, mentre ai quattro lati, in pannelli semicircolari, sono rappresentate la Giustizia, la Fede, la Speranza e la Carità. La Giustizia porta una bilancia, la Fede un fonte battesimale, la Speranza un ramo d'olivo e un disco su cui è segnata una croce, e la Carità una pagnotta e un vaso (potrebbe avere attinenza con il Graal?).

L'identificazione è certa in quanto le figure sono indicate rispettivamente con i loro nomi: *Veritas, Iusticia, Fides, Spes, Caritas.*

Una raffigurazione quasi analoga si trova pure in un altro reliquario, quello di Notre-Dame a Tongres, che risale al 1160-70 circa. Ivi sono

---

[3] M. ROQUES, op. cit., pag. 21.

[4] J. MARX, *Quelques remarques au sujet de récents travaux sur l'origine du Graal,* in « Moyen Age », t. LXIII, 1957.

[5] Per le indicazioni di tutte le raffigurazioni mi sono servito dell'opera di ADOLF KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the virtues and vices in mediaeval art,* London, 1939, Krauss reprint, Nendeln, Liechtenstein, 1968.

rappresentate le tre virtù teologali, la Fede con un libro, la Speranza con un ramo e un disco nel centro del quale è segnata una croce, e la Carità con una pagnotta e un vaso.

Ancora un'altra raffigurazione che fa più al caso nostro, è quella del Cod. lat. 13002, fol. 3v e 4r, di Ratisbona, che si trova nel Museo di Stato di Monaco di Baviera e che è del 1165. Si tratta di due miniature in cui sono rappresentate in una i Vizi e nell'altra le Virtù con corrispondenti esempi umani.

Ora, proprio in quest'ultima, nella prima sezione in alto a destra di chi guarda, tra quattro colonne dalla cui sommità fuoriescono quattro teste indicate, con una scritta, come le quattro Virtù cardinali, si trova raffigurata bella e regalmente ornata una giovane donna che tiene nella mano destra una splendida pisside, un ciborio vero e proprio, cioè coppa e coperchio con una piccolissima croce che lo sovrasta e senza alcun rivestimento. Che si tratti di un vaso sacro, a parte la sua forma inconfondibile per la crocetta che lo distingue, si desume anche dal fatto che dalla mano sinistra di quella figura femminile si stende verso terra una scritta non molto bene leggibile, ma la cui prima parola è chiaramente *Calix*. Sopra la testa di questa figura, per meglio identificarla, è scritto *Caritas*. Di fronte a lei sta un'altra figura femminile che guarda la pisside, sopra la cui testa è scritto *Filia Syon*. Il tutto vuol rappresentare la Jerusalem Celeste (fig. 1).

A chiarire il significato di questa raffigurazione può contribuire un'altra che risale al 1160 e che si trova a Berlino (Schlossmuseum). Si tratta di una piastra circolare in cui, dietro un altare, è raffigurata la Carità che offre il pane e il vino, cioè il corpo e il sangue di Cristo, agli ardenti fedeli che si accalcano intorno, a significare che il sacrificio di Cristo per il riscatto del genere umano fu un atto di carità divina che si perpetua attraverso il mistero eucaristico e la comunione; e a offrire questo riscatto è appunto la Carità, ancora qui personificata come quella della miniatura di Ratisbona.

Altri esempi potrebbero addursi dall'ampia raccolta del Katzenellenbogen, ma l'indizio ora rilevato è sufficiente ad indurre a un riesame dell'episodio, per studiarne la simbologia e l'allegoria alla luce del « sen » di tutto il romanzo.

Infatti è proprio alla luce del significato di tutta l'opera che un determinato particolare trova la sua giusta posizione e la sua interpretazione, specie quando si tratta di un'opera del Medioevo durante il quale



Fig. 1

il significato letterale poteva acquistare una tale polivalenza di significati allegorici, da rendere « l'intelligenza dell'allegoria stessa spesso così difficile e il suo contenuto così vario e ricco »[6]. In effetti è un'esigenza dello spirito medievale quella di ricorrere ai simboli per rappresentare le « essentiae », ossia le qualità essenziali delle cose, e di affidare alle opere letterarie un messaggio morale o dottrinale e quindi una « sententia ».

Che una « sententia » ci sia nel « Perceval » di Chrétien, non solo appare evidente dal contesto di tutto il racconto [7], ma anche da quanto egli afferma nel prologo. Dice infatti Chrétien:

> « Deus est charitez et qui vit
> an charité, selonc l'escrit,
> sainz Pos le dit et je le lui,
> il maint an Deu et Deus an lui ». (vv. 46-49)

Sono parole che, a mio avviso, non possono non avere stretta ed intima relazione con il significato che il romanzo, malgrado la sua incompiutezza, ci porge intatto ed evidente; ed è appunto, come osserva il Panvini [8], il faticoso cammino dell'uomo verso la sua perfezione umana che si completa solo nella compenetrazione del divino.

La storia di Perceval infatti, se la si considera nelle sue parti salienti, potrebbe identificarsi con la storia dell'uomo che dalla sua fase di vita naturale e quasi inconsciente passa gradualmente, attraverso l'egoistico istinto e poi l'intellezione razionale, all'acquisizione dei sublimi valori dello spirito, che soli sono capaci di rischiarargli il cammino verso quella più alta perfezione consistente nell'attingimento del divino, a cui si

---

[6] SÜHEYLÂ BAYRAV, *Symbolisme médiéval*, Istambul Maatbasi, 1957, pag. 36.

[7] Che fosse intendimento di Chrétien di trattare nelle sue opere, almeno nelle maggiori, di un motivo dottrinale o morale, si può anche derivare da quanto egli esplicitamente dice nei primi versi dell'*Erec et Enide*:

> « Por ce dist Crestïens de Troies
> que reison est que totevoies
> doit chascuns panser et antandre
> a bien dire et a bien aprandre » (vv. 9-12)

Egli non intende, quindi, raccontare l'avventura per l'avventura, come *cil qui de conter vivre suelent*, ma mira *a bien dire et a bien aprandre*.

[8] *Per l'interpretazione del « Perceval » di Chrétien de Troyes*, in questa rivista, stesso num.

arriva attraverso l'umiltà, la contrizione, la carità [9]. « Iter hominis in Deum », quindi, quello di Perceval; un iter lento, faticoso, che egli, dopo tanti errori, riesce liberamente a seguire e finalmente a compiere, con quei mezzi che la Grazia divina porge a lui come a tutte le altre creature umane, e che, se compresi e bene impiegati, ci fanno capire la vera essenza della vita e ci fanno aprire a Dio fino a renderci degni di intelligerlo.

Questo è il messaggio che, a mio parere, Chrétien ha voluto consegnare alla sua opera. Tutto il resto è cultura, materia che egli variamente utilizza.

Il cammino di Perceval procede appunto gradualmente in tappe successive, aiutato dalla Grazia, la quale gli offre solo delle occasioni, delle possibilità che lui liberamente deve sapere accogliere e comprendere. Tutta la prima parte del romanzo, infatti, segna una lenta ma progressiva maturazione dell'eroe che, dall'impulso istintivo ed egoistico che manifesta sin dall'incontro coi cavalieri e dall'abbandono spietato della madre, passa all'acquisizione della sua natura di essere sociale, aprendosi alla carità verso il prossimo nell'episodio di Belrepaire.

Ma è chiaro che per Chrétien tutto ciò non basta; la carità, l'amore per il prossimo è anche e soprattutto amore per Dio; a nulla valgono le nostre azioni, se esse non sono rischiarate da una luce superiore che le nobilita e le rende più degne, se esse cioè non vengono compiute nella coscienza di creature di Dio, nella umiltà dell'essere uomini che riscatta attraverso la coscienza dei difetti, e quindi della contrizione [10].

Ma a questa maturazione Perceval, malgrado le numerose occasioni che ancora la Grazia gli porge, arriverà molto più tardi, e cioè solo quando l'incontro prima coi penitenti nel Venerdì Santo, e subito dopo con l'Eremita, esempio ancora di una ulteriore occasione di salvezza, gli fa finalmente prendere coscienza di sè, delle sue colpe, dei suoi errori, e finalmente lo fa aprire a Dio. L'ascesa morale di Perceval è ora completa, ora egli è degno di intelligere Dio e quindi di penetrare i misteri del castello del Graal.

---

[9] Cfr., per un maggiore approfondimento del concetto, il *De diligendo Deo* e il *De gradibus humilitatis et superbiae* di BERNARDO DI CHIARAVALLE, PL. CLXXXII, c. 973-1000, e c. 941-972.

[10] Cfr. *De gradibus humilitatis et superbiae*, cit.

Ed eccoci al punto. Quale può essere allora il significato di questo episodio?

Si rileggano le parole che l'Eremita dice a Perceval a proposito del Graal:

« Tant sainte chose est li graaus,
Et il est si esperitaus
Qu'a sa vie plus ne covient
Que l'oiste qui el graal vient » (vv. 6425-6428)

Tanta santa cosa è il Graal, quindi, il quale contiene un'ostia. L'affermazione è chiara e chiaro sembra anche il suo significato cristiano.

Del resto tanto la cugina, quanto lo stesso Eremita diranno a Perceval che egli è stato impedito dal fare domande sulla lancia che sanguina e sul graal, perché si era macchiato di peccato nell'avere abbandonato la madre. È evidente che solo in chiave cristiana può spiegarsi una tale inibizione; infatti che cosa più del peccato allontana da Dio?

Dice infatti Guglielmo di Saint-Thierry [11]: noi ci allontaniamo da Dio in tanto in quanto ne siamo dissimili. Noi ci avviciniamo a Lui nella misura in cui diveniamo simili a Lui ...... L'uomo è un viaggiatore, un pellegrino. La luce che rischiara il suo cammino è la fede. Con essa egli tende alla visione. Il desiderio di questa visione, l'anima lo lascia venir meno a causa del peccato e dell'oscurità carnale che ricopre tutta la vita umana. A volte l'anima squarcia questo velo; essa è percossa come da un improvviso lampo; poi essa ricade nella sua debolezza, conservando il desiderio che deve rialzarla di nuovo.

Ora mi pare che questa sia la condizione spirituale di Perceval al Castello del Graal, il quale, dall'istinto egoistico che lo aveva reso dimentico degli altri, passa gradatamente, come è stato già detto, ad affinare la sua anima e ad aprire il suo cuore al prossimo. Ma amare il prossimo, significa anche amare Dio, e Perceval, inconscio quasi di questa sua nuova situazione spirituale, preso dal desiderio di vedere la madre che ha crudelmente abbandonato, prega sentitamente Dio perché gliela faccia trovare sana e salva; e la sua preghiera lo assorbe per l'intera giornata e lo accosta, quasi inconsciamente, a Dio, fonte di ogni amore.

---

[11] *Expositio in Epistolam ad Romanos,* PL. CLXXX, c. 560 D *Aenigma Fidei,* ibid. c. 400 A-B, 407 B. Davy: *Théologie et Mystique de Guillaume de Saint-Thierry, I, La connaissance de Dieu,* Parigi, 1954, pp. 15-17.

Ma l'amore per Dio, perché esso sia vero e meritevole è anche per il cristiano amore cosciente, consapevolezza della nostra miseria di uomini, della carità di Dio per le sue creature, e quindi comprensione del mistero dell'Incarnazione, della Passione e della Redenzione del genere umano.

E questo vuole significare l'episodio del Graal.

Cerchiamo di analizzarlo nelle sue singole parti: Perceval, giunto al castello, viene accolto da quattro valletti, viene poi introdotto in una sala, in mezzo alla quale, sopra un letto, giace seduto un *prodome*, che Perceval riconosce come il pescatore che poco prima, presso la riva del fiume, gli aveva rivolto l'invito di ospitarlo. Davanti a lui arde un gran fuoco tra quattro colonne che sostengono il camino. Il re si scusa di non potergli andare incontro, tuttavia, per quanto può, cerca di sollevarsi. Mentre tutti e due seduti conversano, entra un valletto che porta una spada appesa al fianco e la consegna al *ricco uomo*, dicendogli che gliela invia sua nipote, per farne dono a chi voglia, ma aggiunge che ella sarebbe contenta se quella venisse donata a chi sappia farne buon uso: chi l'ha forgiata non ne ha fatte che tre. Il re, dopo averla attentamente esaminata, la regala a Perceval, dicendo che gli è stata destinata. Mentre parlano, passa un valletto con una bianca lancia, dalla cui punta sgorga una goccia di sangue che cola fin sulla sua mano. Seguono due altri valletti bellissimi che recano dei candelabri di oro, ciascuno con dieci candele lucenti. Assieme ai due valletti, procede una *dameisele* che tiene tra le mani un graal d'oro ricco di pietre preziose, e subito una gran luce illumina la stanza. Segue subito dopo un'altra fanciulla che tiene tra le mani un *tailleor* d'argento. Il corteo entra in un'altra stanza, nella quale, apprenderà in seguito Perceval dallo zio Eremita, si trova un vecchio che viene nutrito da un'ostia che è contenuta nel graal. Perceval vorrebbe chiedere spiegazioni, sente il desiderio di sapere, ma si trattiene dal farlo perché pensa di essere scortese. Segue subito dopo un lauto banchetto, durante il quale, ad ogni portata, si vede passare il graal; né Perceval si decide ancora a chiedere, ma rimanda al domani.

Ora, fermo restando l'interpretazione dell'episodio in chiave cristiana, e al lume del significato simbolico della lancia, del graal e del *tailleor* chiarito dal Roques, restano ancora alcuni punti da chiarire: come si spiega il fatto che tutto l'ambiente appaia profano, che non ci sia alcun segno di riverenza o devozione durante il passaggio del Corteo, se è un corteo sacro? E come ancora si spiega la figura del Re Pescatore ferito

parmi les hanches [12], cioè nei suoi organi virili, il quale aspetta la sua guarigione dalle domande che dovrebbe porre Perceval sulla lancia e sul graal? E perchè mai tanto male invece deriverà, per il suo silenzio, non solo a lui, Perceval, ma anche ad altri?

Dice infatti la cugina:

« Ha! Percevaus maleüreus,
Con fus or mesavantureus
Quant tu tot ce n'as demandé!
Que tant eüsses amandé
Le buen roi qui est maheigniez,
Que toz eüst regaeigniez
Ses manbres et terre tenist,
Et si granz biens an avenist!
Mes or saches que grant enui
An avandront toi et autrui ». (vv. 3583-3592)

E ancora la fanciulla mostruosa:

« Ce es tu, li maleüreus,
Qui veïs qu'il fu tans et leus
De parler, et si te teüs.
Assez grant leisir an eüs;
An mal eür tant te teüsses;
Que, se tu demandé l'eüsses,
Li riches rois, qui mout s'esmaie,
Fust ja toz gariz de sa plaie
Et si tenist sa terre an pes
Dont il ne tandra point ja mes.
Et sez tu qu'il an avandra
Del roi qui terre ne tandra
Ne n'iert de ses plaies gariz? » (vv. 4665-4677)

Questi elementi, apparentemente enigmatici, credo che possano trovare una spiegazione alla luce del significato anagogico che mi pare di cogliere nell'episodio. Infatti, a mio parere, qui Chrétien ha presente la situazione di turbamento e di crisi spirituale in cui versava la Chiesa del XII secolo, che investiva di conseguenza tutta la Cristianità, il cui risanamento si poteva ottenere solo da una giusta comprensione del messaggio cristiano.

---

[12] Si legga a tal proposito lo studio dell'OLSCHKI: *The Grail Castle and its Mysteries,* in « Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei » 1961, S. VIII, vol. X, p. 7-159; inoltre C. BRUNEL, *Les hanches du roi Pêcheur,* in «Romania», LXXXI, 1960, pp. 37-43.

In verità la così detta corruzione del clero, che la stessa Chiesa aveva cercato con ogni mezzo di arginare, ancora permaneva come un male insanabile. L'ignoranza, l'ingordigia, la venalità, allontanavano dalla carità e dalla rettitudine molti religiosi, mentre dilagava sempre più l'ipocrisia, la lussuria e la simonia [13]. Il fallimento di tutte le massime della morale cristiana sembrava completo.

Intanto il bisogno di un rinnovamento morale aveva determinato in tutte le parti d'Europa il sorgere di oscuri propagandisti, condannati dalla Chiesa, i quali postulavano il ritorno alla vera fede, alla carità. Contemporaneamente sorgevano e si sviluppavano dei veri e propri movimenti di eretici, i quali mettevano in discussione gli stessi dommi della Chiesa, come i Passagiani, i Catari, i Patari, i Brusiani, i Valdesi, gli Albigesi, gli Umiliati, i Gioacchimiti, gli Arnaldisti, ecc. [14].

Ora, visto in questa luce, mi pare di cogliere nell'episodio la rappresentazione del Cristianesimo, frustrato e incompreso nella sua grande verità, che aspetta il suo risanamento dalla giusta comprensione del messaggio di cui esso è portatore.

Perceval infatti arriva al castello e viene accolto da quattro valletti,

---

[13] Cfr. i Canoni 10 e 11 del III Concilio Lateranense del 1179. Riportiamo qui solo una parte del cap. 10: « Monachi non pretio recipiantur in monasterio .... Si quis autem exactus pro sua receptione aliquid dederit, ad sacros ordines non ascendat. Is autem, qui acceperit, officii sui privatione mulctetur ». (Cfr. H. DENZIGER, *Enchiridion Symbolorum*, p. 185).

[14] Sono note le reazioni della Chiesa cattolica che cercò di colpire gli eretici con ogni mezzo. Riportiamo qui il cap. 27 del Conc. Lat. III: « ..... Eapropter, quia in Gasconia, Albegesio et partibus tolosanis et aliis locis ita haereticorum, quos alii Catharos, alii Patarenos, alii Publicanos, alii aliis nominibus vocant, invaluit damnata perversitas, ut iam non in occulto, sicut aliqui, nequitiam suam exerceant, sed suum errorem publice manifestaverint et ad suum consensum simplices attrahant et infirmos: eos et defensores et receptatores eorum anathemate decernimus subiacere, et sub anathemate prohibemus, ne quis eos in domibus vel in terra sua tenere vel fovere vel negotiationem cum eis exercere praesumat ».

E ancora dal Conc. Ver. 1184 (ex decr. « Ad abolendum » contra haereticos): « .... Universos, qui de sacramento corporis et sanguinis Domini nostri Iesu Christi, vel de baptismate, seu de peccatorum confessione matrimonio vel reliquis ecclesiasticis sacramento aliter sentire aut docere non metuunt, quam sacrosancta Romana Ecclesia praedicat et observat; et generaliter quoscunque eadem Romana Ecclesia vel singuli episcopi per diocesis suas cum consilio clericorum, vel clerici ipsi, sede vacante, cum consilio, si oportuerit, vicinorum episcoporum haereticos iudicaverint, pari vinculo perpetui anathematis innodamus ». (H. DENZIGER, op. cit., p. 185-186).

nei quali si possono identificare i quattro Evangeli, che preparano l'umanità, in questo caso il nostro eroe, alla conoscenza del Cristianesimo [15]. Viene introdotto quindi, rivestito di un mantello rosso, simbolo dell'amore, della carità e della sofferenza, nella grande sala, dove, sopra un letto, giace seduto un uomo infermo perché ferito, come sapremo, *parmi les hanches*; è egli la raffigurazione del Cristianesimo malato, del Cristianesimo ferito nei suoi organi virili, in quanto incapace di generare quelle nuove generazioni annunziate libere ed affrancate dal peccato. Dinanzi a lui arde tra quattro colonne (ritorna il numero quattro degli Evangeli) un gran fuoco. Mentre Perceval conversa con l'infermo (dell'episodio della spada si parlerà in seguito), ecco improvvisamente la grande visione: Passa il corteo. È esso la raffigurazione della grande verità del Cristianesimo, la redenzione del genere umano operata dalla passione di Cristo, rappresentata dalla lancia sanguinante, e perpetuata dal mistero eucaristico e dalla Comunione, che sono raffigurati, come giustamente osserva il Roques [16], col *graal* e col *tailleor*.

Nessuno degli astanti sembra prestarvi attenzione, tutto accade nella indifferenza assoluta dei presenti. Segue intanto il lauto banchetto, al quale partecipano Perceval e il suo ospite; e, mentre gustano i più saporiti cibi, passa ad ogni portata, ben visibile il graal [17]. Come non vedere qui la contrapposizione tra i beni materiali e quelli spirituali? Non mi pare, per certo, che si possa vedere qui, come sostengono i fautori della teoria delle origini celtiche della leggenda, un riferimento del graal al vaso dell'abbondanza tramandatoci dagli antichi racconti irlandesi e gallesi [18]; invece è evidente la contrapposizione, dato il carattere sacro

---

[15] Scrive Guglielmo di Saint-Thierry: « Priusquam splendescere incipiat in cordibus nostris illuminatio Evangelii gloriae Christi, custodiri et concludi habemus sub auctoritate ejusdem Evangelii in gratiam revelandam nobis tempore illuminantis nos misericordiae Dei. Sit ergo interim auctoritas pedagogus noster in Christo Jesu, ut per humilitatem credendi a gratia mereamur illuminari ». *Speculum Fidei*, PL. CLXXX, c. 373 AB

[16] Art. cit.

[17] Per l'interpretazione di questo passo si legga lo studio di J. FRAPPIER, *Sur l'interprétation du vers 3301 du Conte du Graal*: « *Le Graal trestot descovert* », in « Romania », t. LXXI, 1950, pp. 240-46.

[18] Per un'ampia conoscenza del problema vedi J. MARX, *La légende arthurienne et le Graal*, Parigi, 1952; J. VENDRYES, *Le Graal dans le cycle breton*, nel vol. *Lumière du Graal*, Parigi, 1951, pp. 71-86 e *Les éléments celtiques de la légende du Graal*, in

che, come abbiamo già visto, il graal presenta nell'opera di Chrétien, tra il cibo del corpo e quello dell'anima, tra la materia e lo spirito.

E questa contrapposizione apparirà ancora più evidente se nel vecchio padre dell'ospite che giace solo, appartato e quasi segregato in una stanza, che si serve del graal e si nutre cioè del pane eucaristico, si vedrà l'ideale della Cristianità, il simbolo della perfetta vita spirituale a cui ogni buon cristiano dovrebbe tendere:

« D'une sole oiste li sainz hon,
Que l'an an cest graal li porte,
Sa vie sostient et conforte;
Tant sainte chose est li graaus,
Et il est si esperitaus
Qu'a sa vie plus ne covient
Que l'oiste qui el graal vient.
Quinze anz a ja esté einsi
Que fors de la chambre n'issi
Ou le graal veïs antrer ». [19] (vv. 6422-6431)

Quale funzione più appropriata, se non questa, avrebbe allora la figura del vecchio re? Non è essa lo sdoppiamento della figura del Re Pescatore? Alla luce di quanto è stato detto non deve più meravigliare se tutto l'episodio è immerso in un ambiente profano, o meglio che in esso manchi un'atmosfera di devozione e di riverenza. Infatti è appunto questo ambiente profano, questa mancanza di devozione, di riverenza, che Chrétien vuole mettere in risalto; è la noncuranza di fronte al Divino, la incomprensione delle sue grandi verità, alle quali si perviene solo se mondi dal peccato.

« Etudes celtiques », vol. V, 1949, pp. 1-50; R.S. LOOMIS, *Grail problems*, in « Romanic Review », vol. XLV, 1954, pp. 12-17.

[19] Il numero 15 qui può significare il « mysterium beatae quietis et futurae resurrectionis » P. DAMIANO, *Expositio libri Geneseos* PL, CXLV, 848 A): « Quindenarius numerus, quia ex septem et octo constat, mysterium in se continet beatae quietis et futurae resurrectionis; Deus enim, initio mundi conditi septimo die requievit, et octavo die, cum mundum redimeret, resurrexit .... Hoc denique septimae quietis et octave resurrectionis mysterium non intelligunt qui vel gloriae mundanae iactantia, vel terrenae sapientiae vanitatibus intumescunt. Unde apte hic dicitur quia « quindecim cubitis altior fuit aqua super omnes montes quos operuerat ». Montes scilicet, superbos significant et elatos. Altum ergo atque profundum resurrectionis et quietis intimae sacramentum omnem transcendit intellectum alta sapientium superborum ». Cfr. pure HONORIUS, *De exilio animae*, PL, CLXII, 1243 B.

Perceval, infatti, è sollecitato dal desiderio di sapere; ma questo desiderio « l'anima lo lascia venir meno a causa del peccato e dell'oscurità carnale che ricopre tutta la vita umana » e indebolisce la fede.

E la fede mi sembra rappresentata dall'assente fanciulla nipote del Re Pescatore, al quale essa invia la spada [20]; ed è significativo che venga inviata all'uomo infermo, e più significativo che venga donata a chi sappia farne buon uso, perché, come Perceval saprà in seguito dalla cugina, essa si spezzerà in una certa occasione, vale a dire che la forza della fede, se essa non è salda e corroborata dall'unità di spirito con Dio, si incrinerà nel cimento della vita.

E si potrebbe avanzare un'altra ipotesi, e cioè che questa spada e le altre due, di cui si fa menzione nel nostro episodio, corrispondano ai tre gradi della conoscenza di Dio per mezzo della Fede, di cui ci parla Guglielmo di Saint-Thierry [21]. Dice infatti Guglielmo che vi sono tre gradi d'intelligenza di Dio nella fede: Il primo consiste nel conoscere ciò che bisogna credere intorno a Dio e ciò che bisogna non credere,

---

[20] La fede è spesso identificata nel Medioevo con una figura femminile armata di spada o lancia. Cfr. *Le virtù trionfanti* nel Reliquario della Cattedrale di Troyes, c. 1200 (A. KATZENELLENBOGEN, op. cit.).

[21] Tribus enim intelligentiae gradibus proficienti fidei ascendendum est ad Deum et ad cognitionem ejus. Primus gradus est diligenter investigatum habere quid sibi de Domino Deo suo sit credendum. Secundus, quomodo de eo quod recte creditur, recte nichilominus ei cogitandum sit et loquendum. Tertius, ipsa jam rerum experientia est in sentiendo de Domino in bonitate, sicut sentiunt qui simplicitate cordis quaerunt illum ». E ancora: « Item primus gradus, in auctoritate fundatus, fidei est, habens formam fidei, probatae auctoritatis probabilibus testimoniis fundatam. Secundus rationis est, non rationis humanae, sed ejus quae propria fidei est; habens et ipse formam sanorum in fide verborum divinae auctoritati per omnia concordem. Huius est scire, non solum cogitare et loqui de Deo rationabiliter secundum rationem fidei, sed et quomodo fides eadem fiat ubi non est, nutriatur et adjuvetur ubi est, et qualiter contra inimicos defendatur. Tertius jam gratiae illuminantis et beatificantis est, finiens fidem, seu potius beatificans in amorem, a fide ad speciem transmittens, inchoando cognitionem non eam quae fidei est, et cum fide hic incipit esse in homine fideli, sed de qua Apostolus dicit « Nunc cognosco ex parte; tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum (I Cor. XIII, 12) ». Illa enim est quam perfecta charitas inchoat in hac vita perficiendam in futura. Haec vero praesentis temporis fidei res est, sed potius ipsa fides est, per quam Deus cognoscitur sicut per fidem cognosci potest; et in quantum creditur, in tantum cognoscitur ». (*Aenigma Fidei*, PL. CLXXX, c. 414 BD.). Per la interpretazione del passo si legga DAVY, *Théologie et Mystique de Guillaume di Saint-Thierry, I La connaissance de Dieu*, cit., p. 83 e passim.

cioè nel delimitare ciò che è di fede e ciò che non lo è. Il secondo consiste nella elaborazione razionale, a proposito della fede, per potere pensare e parlare rettamente di Dio secondo la « ragione della fede ». Il terzo ed ultimo grado, che non è in necessaria dipendenza dei primi due, è la fede illuminata, concessa dalla grazia al semplice di cuore, per intelligere Dio e le sue verità attraverso una visione mistica.

Non è il caso qui di approfondire ulteriormente il concetto di Guglielmo di Saint-Thierry, ma penso che si possa intravedere nelle tre spade, di cui abbiamo detto sopra, proprio il riflesso di questi tre gradi della conoscenza di Dio attraverso la fede. Non si dimentichi che le dispute teologiche, in particolare sulla fede, nel XII sec. furono numerose; fra queste famosissima quella sorta tra Abelardo, Guglielmo di Saint-Thierry e Bernardo di Chiaravalle, che portò al Concilio di Sens e che ebbe in quell'epoca tanta risonanza [22].

Compagne di questa figura femminile che abbiamo definito la fede, sembrano le portatrici del *graal* e del *tailleor*, rispettivamente la Carità e la Speranza: la Carità della redenzione e della salvezza offerta da Dio al genere umano col Corpo del suo Figlio, e la Speranza che questa redenzione sia perpetua e universale nell'unione dello spirito con Dio attraverso la Comunione.

Infatti il sacrificio di Cristo è un atto d'amore, un atto di carità di Dio verso il genere umano per il suo riscatto e quindi per la sua salvezza, e non è certo poco ortodosso che Chrétien faccia portare dalla Carità

---

[22] Conc. senonense (Ex epist. Innoc. II « Testante Apostolo » ad Henricum episc. senon.): « .... licet indigni, residere conspicimur, communicato fratrum nostrorum episcoporum cardinalium consilio, destinata nobis a vestra discretione capitula et universa ipsius Petri (Abaelard) dogmata sanctorum canonum auctoritate cum suo auctore damnavimus, eique tanquam haeretico perpetuum silentium imposuimus. Universos quoque erroris sui sectatores et defensores a fidelium consortio sequestrandos et excommunicationis vinculo innodandos esse censemus ». (H. DENZINGER, op. cit. pag. 180). Sarebbe ancora interessante leggere: *Contra quedam capitula errorum Abaelardi,* PL CLXXXII, c. 1053-1072. *Disputatio adversus Petrum Abaelardum,* PL CLXXX, c. 249-282. In essa, Guglielmo di Saint Thierry, parlando, a proposito del motivo dell'incarnazione, contro Abelardo, dice fra l'altro: « Voi avete in mano e potete leggere che egli attacca questo mistero della salvezza universale, della passione e della morte di Cristo ».

Non si vuole dire con questo che Chrétien si sia fatto interprete fedele del pensiero di Guglielmo, ma che abbia potuto risentire delle discussioni teologiche del tempo. Ciò spiegherebbe ancor meglio il perché del Corteo del Graal e il perché delle domande da porre.

questo vaso di salvezza, così come tramanda la raffigurazione della miniatura di Ratisbona del 1165 o quella della piastra circolare del 1160 che si trova a Berlino.

Del resto basterebbe leggere anche una piccola parte di quanto è stato scritto nel XII sec. sul ruolo della Carità nella Passione di Cristo e quindi nella Redenzione [23], per rendersi conto di come questo tema potesse ispirare i vari artisti sia nelle opere figurative che in quelle letterarie che sono, senza dubbio, il riflesso del pensiero del tempo e risentono e partecipano dei problemi più dibattuti.

Il tema della Carità è vecchio quanto vecchio è il Cristianesimo, ma mai forse come nel XII sec. suscitò tanta discussione e tanto interesse.

« Da questo si rendette manifesta la carità di Dio verso di noi, perché mandò Dio il suo Unigenito al mondo, affinché per lui abbiamo vita. Qui sta la carità; che non come se noi avessimo amato Dio, ma che egli il primo ci abbia amati, e abbia mandato il Figliuolo suo propiziazione pei nostri peccati . . . . . Dio è carità », dice San Giovanni (I, IV).

E guglielmo di Saint-Thierry con lui ripete: « Caritas Deus est »[24] e aggiunge che « carità in Dio è sostanza ».

E replica Chrétien de Troyes:

« Deus est charitez et qui vit
an charité, selonc l'escrit,
sainz Pos le dit et je le lui,
il maint an Deu et Deus an lui ». (cit.)

Ci stupirebbe, dopo questo, che la portatrice del Graal possa essere per Chrétien l'allegoria della Carità? Carità, infatti, per lui è il dono che Dio ci fa con la perpetuazione del sacrificio del suo Figliuolo, « Deus est charitez » e carità è quella che ci spinge a Dio nella speranza dell'eterna unione,

« . . . . et qui vit
an charité, selonc l'escrit,
. . . .
il maint an Deu et Deus an lui ».

Filippo Salmeri

---

[23] Si veda a tal proposito il *De Passione*, PL CLXXXIII, c. 263-270.

[24] *De natura et dignitate amoris*, PL, CLXXXIV, c. 387 D - 388 A.

ROSMINI E IL PROBLEMA DEL FINITO

Saggiato il valore critico della gnoseologia rosminiana ed appuntato l'interesse sulla « fondazione rosminiana della pratica »[1], gli studi più recenti si sono rivolti, da una parte, agli sviluppi dell'ontologia [2] e, dall'altra, ad un Rosmini politico della Restaurazione particolarmente suggestivo in una temperie spirituale disincantata dall'*utopia* rivoluzionaria [3].

Più difficile è stato l'approccio, e soprattutto la discussione teoretica, con il Rosmini teorico della finitezza antropologica. Nella disamina del Prini [4], uno dei più vivaci interlocutori del Roveretano, il persistere dell'« idea dell'essere » in una accezione formalistica ha bloccato la metafisica rosminiana sulle soglie della tematica del negativo, di quella *meontologia*, che pure è la necessaria fondazione della innegabile « finitezza dell'esistente ».

Rosmini avrebbe posto « l'accento piuttosto sopra l'orizzonte delle possibilità che sono aperte all'uomo dal suo stesso esser fondato nell'infinita attualità dell'essere che non sopra quella radicale alterità che è l'irriducibile condizione della sua esistenza di fronte all'essere »[5]. La sua filosofia non uscirebbe quindi dal quadro di un ottimismo « romantico », privo per di più di quella hegeliana riflessione sulla « coscienza

---

[1] V. La Via, *La fondazione rosminiana della pratica*, in « Teoresi », IX, 1954, n. 4, pp. 283-335.

[2] Della ricchissima bibl. rosminiana (ora raccolta nella monumentale *Bibliografia rosminiana* di C. Bergamaschi, 2 voll. Milano, 1967) si possono citare, a titolo indicativo: M. F. Sciacca, *Interpretazioni rosminiane*, Milano 1958 e G. Cristaldi, *Prospettive rosminiane*, Milano, 1965.

[3] Senza trascurare i recenti studi di F. Traniello e di M. Sancipriano (cf. Bergamaschi cit.) si ricordi lo studio complessivo di D. Zolo, *Il personalismo rosminiano*, Brescia, 1963 e la classica opera di P. Piovani, *La teodicea sociale di Rosmini*, Padova, 1957.

[4] P. Prini, *Rosmini postumo*, Roma, 1961².

[5] *Op. cit.*, p. 140.

infelice » o sulla « immane potenza del negativo » che, destinata ad essere riassorbita nel « sistema », pure poneva il problema *meontologico.*

Questo giudizio stava per diventare « canonico » quando, a contestarlo, e a ridimensionarlo, è sopraggiunta un'opera di notevole impegno teoretico ed esegetico, polemicamente intitolata *Rosmini antiromantico* [6].

* * *

Certo, se una delle caratteristiche precipue del Romanticismo è l'*ambivalenza,* riesce difficile parlare di « antiromanticismo » solo enucleando dai testi rosminiani i motivi della finitezza antropologica e della discontinuità del progresso storico. Ma ciò non comporta la svalutazione di questa enucleazione in quanto tale, senza « etichette ». Se il nuovo *cliché* storiografico di un Rosmini *antiromantico* non ha, dunque, maggior valore di quello opposto di un Rosmini *tradizionalista romantico,* ha però autentica importanza saggiare il valore delle risposte di Rosmini in merito al problema della natura e della destinazione dell'uomo.

Il fine dell'opera non è però, come si è detto, meramente esegetico e ricostruttivo.

Attraverso la delineazione di un nuovo, inedito, aspetto dell'antropologia rosminiana, l'A. tende infatti ad offrire un quadro « teoretico » delle principali soluzioni del problema del finito.

I primi due capitoli (*L'evoluzione guidata e la terza spontaneità,* pp. 11-24; *Libertà, immaginazione e peccato,* pp. 25-48) analizzano minutamente la concezione rosminiana della libertà della creatura nel suo rapportarsi all'essere e la funzione che Rosmini assegna all'*immaginazione* nella vita morale. Nel terzo capitolo l'A. affronta il problema dei *limiti antropologici* della libertà, soffermandosi ampiamente sul tentativo rosminiano di intendere in una prospettiva filosofica le alterazioni patologiche della sfera psichica (particolarmente interessanti le pagine dedicate al *principio unitivo* della vita animale ed alla dissocizione delle potenze conseguente al suo « illanguidimento »).

Nel cap. IV infine (*L'eterogenesi dei fini nella teodicea e Rosmini,*

[6] M. Cristaldi, *Rosmini antiromantico,* Catania, 1967, pp. 220. Un'appendice di brani (p. 157 ss.) della *Psicologia e dell'Antropologia morale* permette al lettore un immediato « controllo » delle tesi interpretative dell'A. Una buona sintesi dei temi del libro è nella rassegna di R. Leotta, *Rosmini antiromantico,* in « Teoresi », XXII, 1967, 3-4, pp. 359-68.

pp. 108-145) troviamo — in una prospettiva storica « universalizzante » — una discussione critica del problema del finito. Ad esso ci riferiremo più largamente nella nostra analisi, che cercherà di cogliere soprattutto le valenze teoretiche dell'opera in esame.

Uno dei problemi più controversi dell'antropologia filosofica è certamente quello relativo alla posizione dell'uomo nell'ambito del creato.

La concezione antropocentrica, che vede nell'uomo il *fine* della creazione, insistendo sulla sua *apertura* all'Infinito — si trova ad affrontare il problema della *sproporzione* tra l'assolutezza dell'orizzonte conoscitivo e la finitezza dell'individualità *fisica*. In Pascal, e in tutta la tradizione pascaliana, tale sproporzione sfocia in una concezione *tragica* dell'esistere. Ben diversa la concezione razionalistica, nei suoi vari rappresentanti (Spinoza, Leibniz, Malebranche). L'uomo è, per i razionalisti, solo *una parte*, sia pure la più nobile del creato. La totalità della natura non è in funzione dell'uomo e l'imperfezione di questi non turba l'armonia del tutto.

Bisogna « rimuovere il preconcetto che *il tutto possa essere ottimo soltanto nel caso che ciascuna delle sue parti sia perfetta* » (p. 177). Una parte di un tutto ottimo non è necessariamente essa stessa la migliore possibile (ib.). Se l'uomo è, nella natura, solo *parte*, non è possibile giudicare della bontà del tutto dal destino dei singoli. Dio è più interessato alla conservazione delle specie che al bene e alla salvezza degli individui. « Certamente, leggiamo nella *Teodicea* di Leibniz, Dio stima più un uomo che un leone; ma io non so se si possa affermare con sicurezza che preferisca sotto ogni punto di vista un singolo uomo alla intera specie dei leoni » (ib.).

Tale ottimismo, porterà, con Hegel, alla divinizzazione del mondo e della storia. « L'accettabilità del finito... non è più nella sua relazione al positivo originario (*creazione*, *giustificazione*, *salvezza*) ma, viceversa, nel suo correlarsi all'interazione globale del positivo e del negativo » (p. 119).

Così il problema esistenziale del singolo cessa di influenzare la teodicea; la parte in quanto *parte* non ha più diritto alla salvezza. Per un Malebranche Dio « non può non volere, e amare, se non *ciò che è necessario e universale*... Ciò significa che un atto amoroso di Dio verso il singolo, in quanto singolo, e la *parte* in quanto *parte*, non si giustifica più » (p. 121). Nella « teodicea *storico-mondiale* dei romantici il problema della beatitudine e della felicità, come successo dell'azione individuale, non ha significato » (p. 122).

Il « fronte comune » contro Pascal vincerà largamente la partita: « la libertà umana si realizzerà come storia e l'uomo come Individuo unico non moltiplicabile attraverso quello spostamento dell'individualità storico-empirica che è l'avvicendarsi delle generazioni e che ha luogo nella morte » (p. 123).

Quale l'atteggiamento di Rosmini di fronte a questa concezione che mette in crisi la tradizione biblicistica e la possibilità stessa del rapporto religioso come rapporto del singolo a Dio?

Se è avvertibile, nel Roveretano, la matrice vichiana, che lo porta ad attribuire alla Provvidenza la forza di « sottomettere alla balìa dell'uomo quelle azioni che vuole » e di « sottrarre affatto alla sua deliberazione tutte quelle che ella non vuole » (p. 128), Rosmini è tuttavia lontano dall'ottimismo provvidenzialistico di stampo leibniziano e dall'idea « romantica » della subordinazione dell'individuo empirico all'individuo organico-storico.

Già in alcuni scritti politici giovanili, egli denuncia l'inganno di coloro che ritengono « esservi felicità di qualche ente astratto (la società), che non ha esistenza altro che nelle loro menti » (p. 130). Il problema della felicità viene quindi ad investire nuovamente solo *l'individuo*. Illusorio ogni tentativo di eluderlo col richiamo alla totalità naturale o storica. Se è infatti indubbio che attraverso l'*interazione* sociale una creatura « può essere aiutata e perfezionata da un'altra con la quale si congiunge » e che quindi il *sistema dell'universo* è « cosa molto migliore, che non sia ciascun essere di quelli che lo compongono preso in universale » (p. 136), è altrettanto certo che « degli elementi finiti sommati o moltiplicati insieme non possono dare altro risultato che finito » (p. 138).

Il superamento delle limitazioni dell'essere finito, della creatura, può aver luogo solo tramite il suo congiungimento all'essere infinito: « acciocché all'essere finito siano tolte... *tutte le limitazioni* egli deve congiungersi e unificarsi con l'infinito » (ib.).

Ma se questo discorso sul superamento dei limiti è formalmente chiaro, non lo è altrettanto quello sulla loro genesi.

Dio, ci dice Rosmini, non ha voluto sacrificare i molti e ha perciò fornito l'uomo di altre parti *fuori della pura intelligenza* (p. 139). Ciò significa che lo ha fatto *diverso* da sé dando alla sua intelligenza degli oggetti che non sono l'intelligenza stessa, impedendo la circolarità perfetta dell'autoconsapevolezza.

Ma, allora, come è possibile imputare alla creatura quella limitazione ontologica mercé la quale essa può esistere come creatura? Come è possibile attribuire alla creatura la « colpa » di « aver ricevuto l'esistenza »?

Eppure Rosmini ci dice che la creatura — in quanto tende al Bene *sotto la condizione di esistere e di tendere alla felicità* — sottopone a condizione l'incondizionato cadendo in una « cotale ingiustizia, la quale non s'imputa no alla creatura, ma non fa meno per questo che si possa dire veramente scorgersi in essa *una cotale pravità morale* allorché si mette in confronto con una volontà assolutamente buona » (p. 36).

* * *

Certo, nell'*impossibilità* della creatura a volere la propria *impossibilità*, il Roveretano scorge un atteggiamento di sfida e di insubordinazione ontologica che è l'effetto del peccato originale. Quest'ultimo ha prodotto una sorta di difetto della « forza unitiva » che spiega la possibilità del distacco dell'istinto animale e dell'istinto sessuale dal controllo del volere.

Ma, anche a prescindere dal peccato, la *limitazione* della creatura è *originaria*, connessa al fatto di « aver ricevuto l'esistenza », condizione, questa, indispensabile affinché si possa « pensare la possibilità di una qualche cosa distinta da Dio » (p. 135).

Vediamo ora quale sia il *dovere* che Rosmini propone alla creatura: « Ogni natura contingente, non essendo necessaria, né avendo un prezzo infinito e incondizionato, egli è evidente che il prezzo della sua esistenza o quello della sua felicità, è sempre inferiore al prezzo della legge morale il quale è infinito, incondizionato, eterno, ed è Dio stesso ». La legge morale esige per questa ragione « e senza alcuna eccezione dimanda di essere preferita a tutto, fosse anche con la perdita totale della propria esistenza e della propria felicità: e questa esigenza è assolutamente obbligatoria e di un'assoluta e intrinseca necessità morale ». Essendo insomma « la legge morale di una dignità e prezzo infinito, ella esige che tutte le creature pospongano a lei se stesse, e per essere perfettamente e illimitatamente giuste, converrebbe di continuo che fossero di cotale disposizione d'animo da volere ... mantenere la legge in ogni caso possibile ed *eziandio in quello in cui il mantenerla portasse a loro di*

conseguenza o l'essere sempre pienamente infelici o l'essere interamente annullate, al qual termine ... non giunge nessuna creata volontà » (p. 36).

* * *

Lo squilibrio tra orizzonte conoscitivo (essere ideale) e sapere empirico, che nella dimensione morale, equivale allo squilibrio tra legge morale ed aspirazione alla felicità non può dunque essere completamente sanato.

« Arriverà l'uomo ad *esistere* il suo conoscere in una equazione finale tra soggettivo ed oggettivo? Dice Rosmini: l'uomo, è chiaro, se lo propone, e, in certo senso, la sua vita ha alla base questa proposta. Ma è anche vero che la possibilità di conoscere e di volere rimane, nell'orizzonte di una vita, « sempre indietro all'essere appieno saziata ed esaurita ... l'*indefinitezza* della perfettibilità è in certo senso un segno tragico, dal momento che essa non viene finalmente a dir altro se non che l'uomo può progredire senza potere mai giungere « all'ultima e completa sua perfezione » (p. 137).

Questa *perfezione* dovrebbe equivalere alla distruzione della *materialità del volere* per la quale ogni creatura, sia essa angelica o sovrangelica, per il fatto stesso di *essere* « non può volere né l'assoluta infelicità propria né l'assoluta propria annichilazione » e non può rapportarsi all'*esistenza necessaria* sospendendosi *nel suo nulla* (p. 141). La tensione amorosa della forma finita verso l'essere — invece di concludersi con la sublimazione ed il potenziamento di questa — « involge *la distruzione della forma reale in quanto è separata dall'essere* acciocché non ci sia più che l'essere, e ciò che può esistere nell'essere » (p. 144).

Hegel ha teorizzato la necessità della morte, che non affetta lo Spirito, il quale, come assoluta libertà, astrae dalla sua stessa esistenza empirica e, attraverso le morti, si mantiene vivente. Anche per Rosmini « l'esibizione della necessità oggettiva sfocia per dovere nella necessità della soppressione dell'energia cieca, del lato materiale della vita » (p. 142). C'è però rispetto ad Hegel « che Rosmini assume questa situazione come tragica, e non dialetticamente tragica, nel senso che, dal punto di vista della originarietà del Positivo, data la contrarietà dei contrari, questa tragicità significherà, prima di tutto, offerta, o, insomma, disponibilità essenziale all'annullamento, sempre però che l'annullante non sia il nulla ma, metafisicamente, lo stesso Positivo » (p. 143).

Le creature allora « non possono essere salvate senza venire sacrificate, senza la distruzione dell'energia libera dove si annida la « mala disposizione », la distruzione di ciò che, dal lato materiale, produce la storia. Solo possiamo dire della loro salvezza che è una nuova creazione, una *destructio destructionis* » (p. 145).

* * *

La lettura di quest'opera, di cui abbiamo cercato di dare — nel senso propostoci — un profilo oggettivo [7], offre materia per una rimeditazione del problema del finito.

Non vi è dubbio che il problema *meontologico*, per usare l'espressione di Berdjaeff cara al Prini, sia al centro della riflessione filosofica contemporanea. Ci sembrano solo tramontate — a petto di una più rigida e controllata analisi razionale — le angoscie neospiritualistiche di fronte alla temporalità, che trovano ancora in Prini un abile e consumato epitomatore.

La coscienza contemporanea — senza abbandonare la dimensione del Fondamento, fuori della quale non v'è filosofia [8] — si sforza di percorrere le tappe di una sorta di « Fenomenologia a ritroso », alla conquista del significato speculativo della reale « finitezza dell'esistente ».

Non è possibile rifiutare la relazione finito-Infinito; il riconoscimento dei limiti presuppone l'idea dell'assoluto. C'è tutta una tradizione speculativa in tal senso.

---

[7] La nostra adesione alla tematica dell'opera, e l'apprezzamento della sua finezza interpretativa, non ci nascondono i rischi di certa « storiografia teoretica ». A questi rischi non si sottrae, se non in parte, anche questo *Rosmini antiromantico*. Specialmente nel cap. IV, il discorso dell'A. si svolge per cenni e contrapposizioni spesso illuminanti, e capaci di catalizzare l'attenzione critica del lettore, ma a volte unilaterali e pericolosi. Così è dubbio che il vero Hegel sia quello, pur così suggestivo, di Alexandre Kojève a cui l'A. fedelmente si attiene; è, in fondo, uno Hegel che serve solo da *riferimento* per illustrare la tesi *antiromantica* della impossibilità di mediare il finito; e il discorso potrebbe ripetersi per Leibniz o Malebranche. Può essere discusso lo stesso metodo esegetico dell'A., che preleva dal discorso rosminiano — assai ridondante, come è noto, — solo *certi asserti*, quasi forzandoli a denunciare il nichilismo del Roveretano. Questi rilievi non intaccano, però, il complessivo valore, anche storiografico, del libro, che ci offre realmente un aspetto inedito ed inconsueto della filosofia rosminiana.

[8] A ricordarcelo, e con vigore, è stato, da ultimo, un *idealista autentico*, B. MINOZZI, *Introduzione allo studio della religione*, Firenze, 1970.

Nella scuola laviana, che si muove nel solco di questa tradizione, l'idea è *id quo*, principio dell'intelligibilità dell'esperienza.

Ciò significa che è inoggettivabile, è l'orizzonte in cui si staglia il finito. Principio della luce della coscienza, luce assoluta, è oscura *per la* coscienza. Umanamente è quel *quid* che rende possibile il « trascendimento immanente » per cui v'è *distanza* tra coscienza e mondo, anche se in una considerazione « contenutistica », v'è una perfetta identità tra mondo e coscienza (e Wittgenstein [9] ha potuto giustamente sfatare il mito del soggetto puro).

Ma in che senso quest'uomo conosce? In che senso si compie l'inserzione dell'assoluta oggettività del conoscere (*coincidenza* tra conoscere ed oggettività) nel singolo conoscente? Rispuntano una serie di problemi classici, da affrontare in una situazione depurata dal « presupposto » gnoseologistico [10] e idealistico [11].

Affermatore dell'assoluta oggettività del conoscere, il La Via ha però sempre ribadito che non v'è conoscere in astratto, ma sempre come possedersi in esso di un *soggetto concreto* o *io personale*. Il motivo è chiaro: un assoluto conoscere impersonale, condizione del valore delle concrete conoscenze empiriche, non sarebbe più il necessario « rimando » alla Trascendenza, ma costituirebbe esso stesso una Trascendenza, riportando all'equazione idealistica Assoluto-coscienza pura.

Naturalmente, il compito idealistico sarà ineseguibile nella misura in cui questa coscienza pura (senza categorie) dovrà caricarsi il peso del mondo. Una coscienza pura è la semplice « presenza » del presente, non aggiunge né toglie nulla al contenuto del mondo.

Quale dunque sarebbe il suo *senso* se non rapportasse il mondo ad un principio assoluto?

Questo rapporto è però statico, non dialettico. Il mondo non si « risolve » mai nel suo principio.

Ha una giustificazione questa distanza statica ed incolmabile? Proprio a questo punto si inserisce il problema del finito nella sua concretezza antropologica.

---

[9] L'interesse per Wittgenstein, vivo anche in La Via, si è espresso in un'altra recente opera di M. Cristaldi, *Wittgenstein, l'ontologia inibita*, Bologna, 1969.

[10] G. Bontadini, *Indagini di struttura sul gnoseologismo moderno*, Brescia, 1952.

[11] V. La Via, *Dall'idealismo all'assoluto realismo*, Messina, 1954^2.

* * *

È ancora accettabile l'interpretazione teologica del finito, e quali vie dovrà seguire per eludere il « nichilismo » rosminiano?

L'uomo contemporaneo esige esattamente la stessa libertà di Dio e nega qualsiasi « condizione », che considera lesiva della sua dignità; non vuole indagare sulla sua situazione nell'essere; vuole, in realtà liberamente crearla.

« L'anima dello storicismo moderno sta nella volontà dell'uomo di fare la propria storia, di essere libero in e per la storia... Ma quanto è reale questa libertà? »[12]. « Non si può negare che il vivere in una storia fatta da altri sia la reale situazione della massa degli uomini, e che ogni discorso sulla storia debba misurarsi con questa situazione »[13]. Eppure nessuno, oggi, sarebbe disposto a rifare il discorso camusiano dell'*Homme revolté* o quello eliadeo dell'*éternel retour* che salva l'uomo primitivo dal « terrore della storia » con la ripetizione degli archetipi. L'uomo sente ancora « quella responsabilità della storia che è la caratteristica della sua coscienza, anche se troppo spesso delusa dalla realtà effettuale »[14] e non è affatto disposto a rinunziare alla « novità dell'essere » per la ripetizione degli archetipi.

In che senso allora interpretare, senza superfetazioni idealistiche e senza nostalgie ed abbandoni « esistenzialistici », la nostra finitudine? Non esiste una finitezza se non nell'atto in cui è intesa, saputa, mediata. Ma è altrettanto vero, contro ogni idealismo, che la mediazione « non risolve » la finitezza.

Bisogna allora trovare la *positività* di questa finitezza sempre *mediabile,* ma pur sempre *finitezza* nella mediazione.

Non si tratta semplicemente di riconoscere che la finitezza, in quanto « *limitazione ontologica,* in nessun altro modo può esserci ed essere conosciuta e concepita, fuorché rispetto alla *pienezza o infinità dello essere* »[15].

---

[12] Riportiamo, adattandole al nostro contesto, alcune notazioni di F. Ricardi in margine alle tesi di Eliade: F. RICARDI, *L'interpretazione del sacro nell'opera di M. Eliade, II* in « Riv. filos. neos. », LXII, 1970, I-II, p. 143.

[13] *Art. cit.,* ib.

[14] *Art. cit.,* ib.

[15] V. LA VIA, *La fondazione rosminiana della pratica,* cit., p. 292 e gli acuti com-

Se la finitudine è « alterità dall'essere »[16], non è certo « rapporto al nulla »[17], ma è essa stessa *nulla* di valore; e l'uomo non può più accettare una finitudine che non sia, come tale, positiva.

Ciò che si teme è che questa *positività della finitudine* diventi reale *autosufficienza* dell'uomo.

Ma se, secondo lo stesso schema teologico, il valore dell'uomo è nella sua « indipendenza », nella sua reale libertà, resa possibile proprio dalla reale finitudine, questa non è più la *colpa*, a cui inevitabilmente si riduce, se è un'« alterità dall'essere »[18].

Da dove sorge allora la possibilità del negativo?

Se la *distanza* da Dio costituisce il valore dell'esistenza come libertà, il negativo potrà essere in una determinata *scelta* della libertà, che presuppone però un'alternativa reale.

« Non si può ricavare il significato di un atto a partire dalla situazione che lo suscita o a partire dalla libertà stessa. *La libertà è realizzatrice*, ma non inventiva »[19].

Ma come salvarne allora l'assolutezza?

Se le alternative sono previste, scontate, la libertà non realizzerà mai un'autentica *novità dell'essere*.

D'altra parte, se è la libertà a porre i valori, essa giuocherà ad essere « senza mai essere realmente in giuoco »[20].

Eppure la coscienza contemporanea è ancora disposta, nel « disincanto del mondo », più ad accettare una libertà *inutile* che a rinserrarla in un'alternativa ineludibile [21].

L'uomo si riconcilia con un Dio — diventato quasi la maschera grottesca di tutte le alienazioni — solo nel sentirsi, al pari di lui, libero creatore di un mondo, *homo ludens*.

ROSARIO VITTORIO CRISTALDI

---

menti di F. BARTOLONE, *Struttura e significato nella storia della filosofia*, Bologna, 1964, p. 433 ss.

[16] P. PRINI, *cit.*, V. LA VIA, *loc. cit.*

[17] V. LA VIA, *loc. cit.*

[18] Su finito e colpa cfr. P. RICOEUR, *Philosophie de la volonté*, II, *Finitude et culpabilité*, 2 tomi, Paris, 1960.

[19] M. CRISTALDI, *Libertà e metafisica*, Bologna, 1964, p. 87 (corsivo nostro).

[20] *Op. cit.*, ib.

[21] Sul senso di questa alternativa M. BLONDEL, *L'action* (1893) e la vigorosa « essenzializzazione » di V. LA VIA, *Blondel e la questione totale*, Messina, 1969.

PER UNA LETTURA « STORICA » DEL *DANTONS TOD*

Nel campo degli studi büchneriani, in cui troppo spesso ricorrono due tendenze fra loro schematicamente contrapposte, non si può che salutare con sollievo ogni serio tentativo inteso a superare tanto le angustie di una interpretazione in chiave unilateralmente filosofico-religiosa (« espressionistica », « nichilistica », ecc.), quanto quelle di una critica che altrettanto unilateralmente si ostini a sottolineare, nell'opera del drammaturgo assiano, esclusivamente la problematica politica o sociale.

La contrapposizione fra i due tipi di interpretazione risale, com'è noto, all'articolo, duramente polemico, col quale il Lukács [1] reagiva a suo tempo al tentativo di falsificare in senso nazista l'opera di Büchner. Lukács, fondandosi su inoppugnabili documenti epistolari, metteva in luce la coerenza tra l'impegno politico e la produzione drammatica del giovane rivoluzionario. Apriva così la strada alle interpretazioni di tendenza marxistica, le quali — in una varietà di toni che sovente inclinano alla propaganda politica [2] — sono più o meno « d'ufficio » nella Ger-

---

Per le citazioni del testo del dramma ci serviamo dell'edizione a cura di WERNER R. LEHMANN (GEORGE BÜCHNER, *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe mit Kommentar, Hamburg s. d. [1967], Bd. I). I passi epistolari sono citati dall'edizione a cura di F. BERGEMANN (GEORGE BÜCHNER, *Werke und Briefe*, Gesamtausgabe, Wiesbaden 1953[6]). Ad esse, nel corso del saggio, si rinvia con la semplice indicazione, in nota, della pagina.

[1] G. LUKÁCS, *Der faschistisch verfälschte und der wirkliche Georg Büchner. Zu seinem hundertsten Todestag am 19. Februar 1937*, ora in *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, Bern 1951, pp. 66-88. La polemica lukacciana colpiva ingiustamente Karl Viëtor, successivamente esule dalla Germania nazista. Per ragioni contingenti di polemica egli veniva inoltre accomunato ad un critico, Arthur Pfeiffer, di livello culturale notoriamente inferiore.

[2] Per il tono propagandistico si veda, ad es., H. J. GEERDTS, *Georg Büchners Volksauffassung. Zum 150. Geburtstage des Dichters am 17. Oktober 1963*, in « Weimarer Beiträge », IX (1963), pp. 642-9.

mania Orientale, mentre in quella Occidentale prevalgono puntualmente le interpretazioni di tipo metafisico. Non è dunque un caso se, fatta eccezione per alcuni pregevoli contributi della critica tedesca [3], le interpretazioni più duttili dell'opera büchneriana in questi ultimi decenni sono dovute alla critica « straniera »[4].

Nel dibattito critico più recente particolare attenzione ci pare che meriti il volume di Luciano Zagari [5]. Numerosi sono, ed interessanti, i risultati cui approda la sua ricerca: approfondimento del rapporto Shakespeare-Büchner; distinzione del significato e della portata della « Verfremdung » in Büchner e in Brecht; acquisizione del rapporto di tensione dialettica fra elemento « naturalistico » ed elemento « visionario » nel teatro büchneriano, quale conseguenza dell'esasperazione delle forme della poetica sturmunddranghiana del « caratteristico », che il drammaturgo assiano accetta e nello stesso tempo deforma mercè la ricerca di nuovi effetti espressivi; ecc. Ma a noi qui preme soprattutto osservare che tali risultati sono proprio il frutto di quel tentativo, di cui si diceva all'inizio, di superare i limiti di fondo tanto della critica « eternizzante », quanto di quella « storicizzante »[6]. In sostanza Zagari imposta il suo lavoro sulla consapevolezza che separare l'uomo politico dal poeta Büchner non solo comporta il rischio di fraintendere la posizione storica del rivoluzionario, ma, allo stato attuale della ricerca, è anche una

---

[3] Gli studiosi più autorevoli, rappresentanti delle due tendenze critiche sopra citate, restano per la Germania rispettivamente K. Viëtor (*Georg Büchner als Politiker*, Bern 1950²; *Georg Büchner. Politik, Dichtung, Wissenschaft*, Bern 1949) e H. Mayer (*Georg Büchner und seine Zeit*, Wiesbaden 1946, Berlin 1960²; *Prinz Leonce und Doktor Faust*, in *Zur deutschen Klassik und Romantik*, Pfullingen 1963, pp. 306-14). Ci limitiamo inoltre a segnalare gli studi di W. Höllerer (*Büchner-Dantons Tod*, in *Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart*, hrsg. v.B.v. Wiese, Vol. II, Düsseldorf 1958, pp. 65-88; *Büchner*, in *Zwischen Klassik und Moderne, Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit*, Stuttgart 1958, pp. 100-42 e 418-28) e l'analisi stilistica di H. Krapp (*Der Dialog bei Georg Büchner*, Darmstadt 1958).

[4] Si veda, per l'Inghilterra, A. H. J. Knight, *Georg Büchner*, Oxford 1951 e R. Peacock, *A Note on Georg Büchner's Plays*, in « German Life and Letters », N.S., X (1956/57), pp. 189-97; per la Francia R. Thieberger, *La mort de Danton de Georges Büchner et ses sources*, Paris 1953; per l'Italia, G. Dolfini, *Il teatro di Giorgio Büchner*, Milano 1961 e L. Zagari, *Georg Büchner e la ricerca dello stile drammatico*, Torino 1965, di cui più oltre.

[5] V. nota n. 4.

[6] I termini sono dello stesso Zagari, *op. cit.*, p. 18 e *passim*.

via metodologicamente improduttiva per la valutazione della sua opera drammatica.

Mossi dalla stessa esigenza di carattere metodologico, cercheremo ora di prendere in esame alcuni dei punti più controversi del *Dantons Tod*, l'opera che, per ragioni di ordine esterno (tema della Rivoluzione, facilmente collegabile col fallito tentativo rivoluzionario cui Büchner partecipò in Assia) e per ragioni di ordine interno (non solo l'impiego della « forma aperta », ma soprattutto la presenza innegabile di un certo grado di disorganicità) ci pare si presti più delle altre ad interpretazioni unilaterali, e cioè a distorsioni più o meno vistose in senso metafisico o in senso sociologico.

Il nostro non sarà tanto un esame completo del dramma, quanto piuttosto una proposta di lettura « storica », la quale non può certo prescindere dalle acquisizioni della critica precedente, né rinunciare ad un disegno unitario in cui inserire singole analisi estetiche; ma, soprattutto, una critica veramente storica — nel caso di Büchner più che mai — non può derogare al suo dovere di considerare come punto di partenza e come punto di arrivo il confronto diretto col testo. Solo per questa via si può tentare d'interpretare nel modo meno arbitrario un'opera come il *Dantons Tod*. Del quale cominceremo col prendere in esame le prime due scene, per ricavare quindi qualche elemento di giudizio sulla struttura del dramma. Essa, com'è noto, è caratterizzata dal ritmo alterno di scene di natura diversa, che apparentemente vivono ciascuna di vita autonoma [7]. Il procedimento stilistico non è del tutto nuovo. Modelli in tal senso Büchner poteva trovare non solo in Shakespeare, ma anche nello Sturm und Drang e nel giovane Goethe (si pensi ai frequenti cambi di scena nel *Götz von Berlichingen*), che rientrano tutti fra le poche predilezioni letterarie [8] di un poeta essenzialmente anti-letterato.

Nuova è invece la funzione che questa tecnica drammatica viene ad assumere nel teatro di Büchner. Il Viëtor [9] ha parlato in proposito di un « Prinzip des antipathetischen Gegensatzes », osservando che Büchner

---

[7] Si tratta della succitata « forma aperta », per cui si rimanda a V. KLOTZ, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1962².

[8] Cfr. oltre alle affermazioni dello stesso autore contenute nel *Lenz* (pp. 86-7) e nella lettera alla famiglia (Strasburgo, 28 luglio 1835; p. 233), le testimonianze, che risalgono al periodo scolastico, di Fr. Zimmermann (p. 273) e di L. W. Luks (p. 275).

[9] K. VIËTOR, *Georg Büchner. Politik, Dichtung, Wissenschaft*, *cit.*, p. 155.

ama contrapporre continuamente « grandezza a meschinità, sentimento autentico a cinismo, eroismo a volgarità ». L'osservazione, così com'è formulata, rimane un po' generica e converrà approfondirla mediante l'esame concreto del testo. Nella prima scena del dramma oltre a Danton (sul quale torneremo in seguito) — colto in uno strano colloquio sentimentale con Julie — ci vengono presentati, ad un tavolo da giuoco, Hérault ed alcune galanti signore in vena di piccanti facezie. Successivamente entrano in scena Camille e Philippeau, i quali annunziano la caduta di nuove vittime del Terrore e sottolineano la necessità di prendere l'iniziativa per imporre il programma moderato del partito dantoniano. Hérault propugna la fine della rivoluzione, la restaurazione dell'ordine legale che subentri alla pratica del terrore. Camille traspone sul piano privato la concezione politica esposta da Hérault. Parla di libertà dei costumi e di lotta contro le ipocrisie del puritanesimo. Con pochi, efficaci passaggi il clima della scena, turbato dall'arrivo dei due dantoniani, viene riportato sul piano erotico-sentimentale dell'esordio:

> CAMILLE. Wir wollen nackte Götter, Bachantinnen, olympische Spiele und von melodischen Lippen: ach, die gliederlösende, böse Liebe! [10].

Passiamo ora alla seconda scena (*Eine Gasse*). Essa ritrae un colorito diverbio tra il povero suggeritore di teatro Simon e sua moglie, ai quali si aggiungono in un secondo momento tre cittadini. Büchner rivela già qui un'eccezionale capacità di penetrazione dell'animus popolare. Il linguaggio riesce ad esprimere con pari forza rappresentativa tanto la serietà dell'argomento quanto i suoi risvolti comici, di una comicità in superficie triviale, che lascia però balenare una realtà di fondo squallida ed amara. In preda alla ubriachezza, Simon picchia furiosamente la moglie perché permette alla figlia di esercitare la prostituzione; ma, dinanzi all'inconfutabile argomentazione della malcapitata (se la figlia non esercitasse il mestiere, neanche Simon avrebbe di che campare), non gli resta che declamare il proposito di eroiche estreme risoluzioni (« Ha Lucrecia! ein Messer, gebt mir ein Messer, Römer!

---

[10] « CAMILLE. Vogliamo divinità nude, baccanti, giochi olimpici e, da melodiose labbra, oh!, l'amore struggente, l'amore maligno! » (p. 11).

Ha Appius Claudius! »[11]). Il tono della scena, che con le declamazioni classicheggianti di Simon ha assunto un sapore farsesco, muta improvvisamente con l'intervento del primo cittadino:

> ERSTER BÜRGER. Ja ein Messer, aber nicht für die arme Hure, was that sie? Nichts! Ihr Hunger hurt und bettelt. Ein Messer für die Leute, die das Fleisch unserer Weiber und Töchter kaufen! Weh über die, so mit den Töchtern des Volkes huren! [12].

In queste parole la sorte della figlia di Simon non solo diventa oggetto di compassione, ma assurge a simbolo di una miseria generale, di una tragedia storica, le cui tappe sono riassunte nelle parole del terzo cittadino, amara sintesi della Rivoluzione vista dalla prospettiva dei sanculotti:

> DRITTER BÜRGER. Sie haben uns gesagt: schlagt die Aristocraten todt, das sind Wölfe! Wir haben die Aristocraten an die Laternen gehängt. Sie haben gesagt das Veto frisst euer Brot, wir haben das Veto todtgeschlagen. Sie haben gesagt die Girondisten hungern euch aus, wir haben die Girondisten guillotinirt. Aber sie haben die Todten ausgezogen und wir laufen wie zuvor auf nackten Beinen und frieren [13].

Si confronti ora questo linguaggio con l'altro, sognante, di Camille, e il legame tra le due scene risulterà chiaro. Quale contrasto fra le riforme di carattere dionisiaco propugnate da Camille e le miserabili condizioni delle affamate folle parigine! Il partito di Danton — a prescindere dall'inerzia di quest'ultimo — è votato alla sconfitta, perché

---

[11] « Ah, Lucrezia! Un pugnale, datemi un pugnale, o Romani! O Appio Claudio! » (p. 14).

[12] « PRIMO CITTADINO. Sì, un pugnale, ma non per la povera prostituta! Che ha fatto lei? E' la sua fame che si prostituisce e mendica. Un pugnale per la gente che compra la carne delle nostre donne e delle nostre figlie! Guai a chi fornica con le figlie del popolo! » (p. 14).

[13] « TERZO CITTADINO. Ci hanno detto: ammazzate gli aristocratici, che sono lupi; e noi abbiamo impiccato gli aristocratici ai lampioni. Hanno detto: il Veto divora il vostro pane; e noi abbiamo tolto di mezzo il Veto. Hanno detto: i girondini vi affamano; e noi abbiamo ghigliottinato i girondini. Ma loro hanno spogliato i morti e noi camminiamo, come prima, con le gambe nude e soffriamo il freddo » (*Ivi*).

si è estraniato dal popolo e una minoranza di persone colte deve necessariamente soccombere di fronte ai « bisogni della grande massa ». Opposta è la posizione di Robespierre, che compare alla fine della scena. Egli non ha perso il contatto col popolo e conosce il modo di conquistarsene il favore, adoperando un linguaggio profetico, che sa opportunamente esaltare e moderare l'esasperazione della folla. Anche il trionfo del partito di Robespierre — in quanto arbitro effettivo delle masse parigine — si delinea quindi chiaramente fin dall'inizio, sicché le prime due scene del *Dantons Tod* possono considerarsi come un preludio a tutto il dramma, del quale nello stesso tempo lasciano chiaramente intravedere la catastrofe.

Quali considerazioni possiamo ora ricavare in relazione alle caratteristiche strutturali dell'opera? Büchner, che considera supremo compito del drammaturgo « avvicinarsi quanto più è possibile alla storia, com'essa realmente è accaduta »[14], rinuncia all'esposizione rettilinea dei fatti e preferisce pervenire alla rappresentazione del reale per successive approssimazioni, illuminandone di volta in volta i molteplici aspetti e le contraddizioni. Ne deriva un processo di concentrazione della massima forza espressiva nelle singole cellule drammatiche, del quale Büchner fa un uso sempre più accentuato nel corso della sua breve produzione poetica. Tale processo, di cui Zagari [15] con acutezza esamina la genesi e lo sviluppo, mette capo talora ad esiti « espressionistici » e, in genere, costituisce la causa non ultima di tanti fraintendimenti da parte della critica « eternizzante ». E' facile, ad es., isolare, nella succitata scena di Simon, le espressioni più triviali per dedurne un atteggiamento dello autore, negativo *tout-court* nei confronti delle masse[16], mentre i documenti parlano tutti in contrario. Si pensi a testimonianze epistolari di qualche anno antecedenti al *Dantons Tod* (« Ich [...] habe in neuerer Zeit gelernt, dass nur das notwendige Bedürfnis der grossen Masse Umänderungen herbeiführen kann »[17]) oppure all'importanza che Büchner

---

[14] Lettera alla famiglia, Strasburgo 28 luglio 1835 (p. 232).

[15] L. ZAGARI, *op. cit.*, specialmente pp. 95-107.

[16] I. STRUDTHOFF, *Die Rezeption Georg Büchners durch das deutsche Theater*, Berlin 1957, p. 133, scrive che in questa scena « il popolo è ossessionato dalla rivoluzione, sembra che viva in uno stato di continua *trance*, senza capire la vera vita ».

[17] Lettera alla famiglia, Strasburgo, giugno 1833 (p. 206): « In tempi recenti ho imparato che solo il bisogno e le necessità della grande massa possono apportare dei mutamenti ».

assegna al popolo in *Der Hessische Landbote,* ch'egli si studia di adeguare alla mentalità dei contadini, servendosi della nuda eloquenza delle cifre, piuttosto che di astratti discorsi idealistici. Né si può dire che dopo il fallimento del tentativo rivoluzionario assiano le sue opinioni in proposito siano mutate. La lettera a Gutzgow del 1835 (da Strasburgo) riafferma a chiare lettere la necessità di una rivoluzione che venga dal popolo (« Die ganze Revolution hat sich schon in Liberale und Absolutisten geteilt und muss von der ungebildeten und armen Klasse aufgefressen werden. Das Verhältnis zwischen Armen und Reichen ist das einzige revolutionäre Element in der Welt »[18]). Certo, come per i singoli personaggi del dramma, così anche nella rappresentazione delle masse Büchner è alieno da ogni idealizzazione di tipo schilleriano; è fin troppo consapevole di quanto sia facile strumentalizzare la « grosse Klasse », manovrando le due « leve » della « miseria materiale » e del « fanatismo religioso »[19]. E' dunque alla luce di tale consapevolezza che vanno interpretate le *Massenszenen* del *Dantons Tod,* che spesso mettono in evidenza l'incostanza o il fanatismo della folla, ma motivandoli con ragioni di ordine storico. Si legga, ad es., la scena — che significativamente non ha riscontro nelle fonti — *Platz vor dem Justizpalast* (III, 10, pp. 63-4). Apertasi col grido « Abbasso i decemviri! Viva Danton! », essa si chiude con l'opposto « Viva Robespierre! Abbasso Danton! ». Ma il critico non può fermarsi a constatare semplicemente la sconcertante incostanza delle masse. In realtà è sempre la « leva » della « miseria materiale » a determinare il repentino mutamento. Quando si viene alla contrapposizione tra i due capi-partito, riesce facile al secondo cittadino trascinare la folla dalla parte di Robespierre:

> ZWEITER BÜRGER. Danton hat schöne Kleider, Danton hat ein schönes Haus, Danton hat eine schöne Frau, er badet sich in Burgunder, isst das Wildpret von silbernen Tellern und schläft bey euren Weibern und Töchtern, wenn er betrunken ist. Danton war arm, wie ihr. Woher hat er das Alles? [....] Was hat Robespierre? der tugendhafte Robespierre. Ihr kennt ihn Alle[20].

---

[18] « L'intera rivoluzione si è già divisa in liberali e assolutisti e deve venir divorata dalla classe incolta e povera. Il rapporto fra poveri e ricchi è l'unico elemento rivoluzionario al mondo » (. 229).

[19] Cfr. Lettera a Gutzkow, Strasburgo 1836 (p. 243).

[20] « SECONDO CITTADINO. Danton ha bei vestiti, una bella casa e una bella moglie; Danton fa il bagno nel vino di Borgogna, mangia la selvaggina in piatti di

Con questo si è voluto sottolineare la necessità di inquadrare i singoli effetti drammatici nel contesto della problematica büchneriana. Siamo peraltro lontani dal sostenere che il *Dantons Tod* sia un *Tendenzstück* o che, in particolare, il suo autore vi esalti incondizionatamente le masse e le indichi a modello di quella classe popolare, che tanto aveva richiamato la sua attenzione di politico. Nel *Dantons Tod* Büchner si limita a rappresentare, sia pure in forme lontane dal dramma classico, una realtà quanto più è possibile vicina a quella storica. La tesi — in questo caso la necessità di una radicale trasformazione della « grosse Klasse » — è chiaramente formulata altrove:

> Ich glaube, man muss in sozialen Dingen von einem absoluten Rechtsgrundsatz ausgehen, die Bildung eines neuen geistigen Lebens im *Volke* suchen und die abgelebte moderne Gesellschaft zum Teufel gehen lassen [21].

* * *

Questa lettera segna il culmine del pensiero politico büchneriano, che nel suo nucleo essenziale — inutilità del movimento liberale tedesco limitato alla partecipazione di pochi intellettuali; impossibilità di riformare la società per mezzo delle idee; valore rivoluzionario del rapporto fra ricchi e poveri — non conosce mutamenti sostanziali né inversioni di tendenza nel corso del suo sviluppo; dimostra, anzi, una coerenza che nessuna delusione nell'attività pratica è riuscita a scalfire. Questo, riguardo al piano teorico. Sul piano psicologico-sentimentale una situazione di crisi non viene a determinarsi per incertezze o ripensamenti ideologici, ma proprio per ragioni opposte. Büchner deve amaramente constatare che in ultima istanza, ai fini della concreta attività politica, la sua conoscenza della « realtà effettuale » è altrettanto improduttiva che le antistoriche illusioni dei liberali [22].

---

argento e, quando è ubriaco, va a letto con le vostre donne e le vostre figlie. Danton era povero come voi. Di dove gli è venuto tutto ciò? [...] Cosa possiede Robespierre? il virtuoso Robespierre. Voi tutti lo conoscete » (p. 64).

[21] Lettera a Gutzkow, Strasburgo 1836 (pp. 243-4): « Credo che nelle questioni sociali si debba partire da un principio giuridico assoluto, cercare la formazione di una nuova vita spirituale nel *popolo* e mandare al diavolo questa decrepita società moderna ».

[22] Cfr. L. ZAGARI, *op. cit.*, p. 45. — Nel quadro di questa situazione psicologica

E' semmai questa posizione di completo isolamento — e la lucida consapevolezza che ne ha il poeta — a mettere in crisi il mondo büchneriano; crisi che concomitanti fattori di carattere biografico, come la partenza dalla progredita Strasburgo e il ritorno nell'ambiente meschino di Giessen (con la separazione dalla fidanzata e un violento attacco di meningite che ne seguono) servono a fare precipitare [23].

E' proprio lo studio della Rivoluzione Francese che per così dire fa da catalizzatore alla crisi büchneriana. All'esame impietoso del giovane drammaturgo anche un mito d'indiscusso prestigio quale la grande Rivoluzione rivela aspetti mistificanti. Non sono, beninteso, i fatti di sangue o le oscenità di linguaggio a sgomentare il giovane rivoluzionario. « La storia », scriverà qualche anno più tardi alla famiglia, « non è stata creata dal buon Dio per la lettura di fanciulle bennate »[24]. Altre le preoccupazioni che emergono nella famosa lettera sul « Fatalismus der Geschichte »[25]. In essa la polemica anti-idealistica tocca il punto culminante, ma approda ad una concezione di determinismo assoluto che per la prima volta pone Büchner veramente dinanzi al vuoto. Non si tratta più di irridere compiaciutamente al vano agitarsi di pochi intellettuali e alla loro illusione di trovare il consenso del popolo con mezzi inadeguati come la campagna per la libertà di stampa; né si tratta solo di scoprire e denunciare la natura ridicola del genio [26], nei confronti del quale Büchner esprime soltanto orgogliosa indifferenza (« Es fällt mir nicht mehr ein, vor den Paradegäulen und Eckstehern der Ge-

---

va anche spiegata l'umana contraddizione fra la conoscenza che Büchner aveva delle effettive forze in campo nella provincialissima Giessen e la sua partecipazione al movimento insurrezionale di Weidig, dal cui fallimento egli ebbe, piuttosto che una « delusione », la riprova definitiva di ciò che sapeva in precedenza. (Cfr. Lettere alla famiglia da Strasburgo, 5 aprile 1833 [pp. 204-5] e giugno 1833 [p. 206]).

[23] Si vedano le due lettere alla fidanzata, Giessen, febbraio 1834 (p. 213) e marzo 1834 (pp. 213-5).

[24] Lettera alla famiglia, Strasburgo, 28 luglio 1835 (p. 232).

[25] Lettera alla fidanzata da Giessen, che il Bergemann propone di attribuire al novembre 1833 (pp. 208-10).

[26] In tal senso di recente ha interpretato la lettera Th. Mayer, *Zur Revision der Quellen für « Dantons Tod » von Georg Büchner*, in « Studi Germanici », N.S., VII (1969), pp. 287-336, qui pp. 311-2. Ma il discorso büchneriano, nella lettera, non si limita ai « Paradegäule und Ecksteher der Geschichte », come vuole l'articolista. Per contro si veda l'esauriente analisi del brano epistolare condotta da L. Zagari, *op. cit.*, pp. 51-63.

schichte mich zu bücken »[27]). In realtà è tutta l'attività dell'uomo che viene messa in discussione dalla nuova « scoperta »; sono i limiti d'autonomia dell'agire umano che Büchner vede paurosamente restringersi fino all'annullamento. Ogni individuo agisce credendo d'obbedire ad una scelta, e non s'accorge d'essere prigioniero d'una legge ferrea, che al più egli può riconoscere, mutare giammai. In questa visione deterministica della grande storia, come della storia di ogni giorno, l'imperativo categorico kantiano, suprema esaltazione dell'autonomia umana nell'idealismo tedesco, si trasforma in una vera e propria maledizione che accompagna l'uomo fin dalla nascita: « Das *Muss* ist eins von den Verdammungsworten, womit der Mensch getauft worden. Der Ausspruch: es muss ja Ärgernis kommen, aber wehe dem, durch den es kommt- ist schauderhaft »[28].

Non v'è dubbio che una visione fatalistica della storia sia presente nelle due fonti ideologicamente più importanti, cui attinse Büchner: le « storie » del Thiers e del Mignet [29]. I due scrittori, scriveva l'Omodeo, « concepiscono la storia come un organismo vivente e anch'essi urtano contro il problema della libertà perché concepiscono un processo causale orientato ad un fine, una necessità entro un processo *ad finitum* »[30]. Ma, qualunque ne sia stata la genesi, ai nostri fini basta tenere presenti alcuni punti fermi circa questa 'svolta' del pensiero büchneriano:

1. La nuova scoperta del « grässlicher Fatalismus der Geschichte » mette capo ad una concezione deterministica dell'uomo, da Büchner in

[27] « Non mi verrà più in mente d'inchinarmi davanti ai ronzini da parata e ai fannulloni della storia » (p. 209).

[28] *Ivi*: « Il *deve* è una maledizione con cui l'uomo è stato battezzato. Il detto — lo scandalo deve venire, ma guai a colui che lo provocherà — fa rabbrividire ».

[29] Dopo gli studi di K. Viëtor (*Die Quellen von Georg Büchners Drama « Dantons Tod »*, in « Euphorion », XXXIV [1933], pp. 357-79) e di R. Thierberger (*op. cit.*), il problema delle fonti è stato di recente ripreso da A. Beck (*Unbekannte französische Quellen für « Dantons Tod » von Georg Büchner*, in « Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts », 1963, pp. 489-538), il quale, alla lista già nota delle fonti, ha aggiunto Vilate e Desmoulins, traendone considerazioni per un'interpretazione antigiacobina del dramma. Ma Th Mayer (*art. cit.*, *l. cit.*, pp. 297-317) con copia di argomenti ha ridimensionato l'importanza delle due fonti, come peraltro quella di Mignet (p. 329), documentando invece l'importanza di alcuni fascicoli straordinari e supplementari (finora sfuggiti all'esame della critica) della già nota rivista locale « Unsere Zeit », che non ha nessuna fisionomia ideologica.

[30] A. Omodeo, *La cultura francese nell'età della Restaurazione*, Milano 1946, p. 242.

seguito approfondita, come dimostrano le numerose testimonianze dell'epistolario e dell'opera poetica, che al riguardo presentano concordanze quasi letterali.

2. La crisi filosofica minaccia di continuo, ma non distrugge il mondo politico-ideologico di Büchner, che, per limiti storici [31] — ai quali non bisogna mai dimenticare di aggiungere i fattori biografici —, non riesce a superare in una sintesi superiore il contrasto insorto fra il suo mondo politico e quello filosofico, e oscilla, in particolar modo nel *Dantons Tod*, fra due problematiche diverse.

3. E' in questa crisi filosofica che vanno ricercate le origini dell'aspetto « eternizzante », ch'è presente nell'opera büchneriana e di cui una critica veramente storica deve valutare tutta la consistenza, piuttosto che ignorarlo o minimizzarlo.

Vediamo ora di esaminare quali sono le conseguenze dell'inserimento della nuova problematica filosofica nell'intelaiatura storica del *Dantons Tod*. A tal fine non sarà inutile sottoporre a spassionato esame critico le figure dei due antagonisti politici, che costituiscono, com'è noto, l'oggetto principale di disputa fra i critici delle due opposte tendenze. Allo stato attuale della ricerca crediamo sia del tutto sterile continuare a chiedersi se Büchner *stia dalla parte di Danton* o *dalla parte di Robespierre*: questione male impostata, che sarà sempre facile risolvere in un modo o nel suo contrario, pescando nell'ampio repertorio del dramma, e adducendo come prove singole citazioni che fanno comodo alla propria tesi. In realtà, nella utilizzazione del materiale storico, Büchner non è mosso da quegli scrupoli di ordine ideologico che molti suoi critici vorrebbero attribuirgli. Gli sono estranee tanto la preoccupazione di dimostrare il fallimento della Rivoluzione Francese, quanto la passiva esaltazione di un fatto storico che anche le fonti moderate gli indicavano come l'evento per eccellenza. Il drammaturgo ha invece la ambizione di non dovere « arrossire di fronte alla storia »[32], di seguire la difficile lezione shakespeariana, ricreando nella sua immediatezza la vita di un'epoca; nella quale poi Büchner, com'è ovvio, introduce con-

[31] Lukács parla in proposito di limiti storici del materialismo premarxiano (*saggio cit.*, p. 76), ma il discorso per Büchner dev'essere più circonstanziato.

[32] Lettera a Gutzkow da Darmstadt, che il Bergemann propone di datare al 21 febbraio 1835 (p. 223).

traddizioni della sua epoca storica, ch'egli stesso è ben lontano dall'avere risolto. Tenendo conto di queste premesse sarà più facile pervenire ad una interpretazione meno unilaterale dei personaggi di Danton e di Robespierre, ed acquisire i vari aspetti del ruolo ch'essi assolvono nel corso del dramma. Cominciamo col richiamare qualche dato oggettivo. 1) Il personaggio di Robespierre è nel complesso assai più vicino a quello storico di quanto non sia il personaggio di Danton. 2) Questo ultimo in molti punti del dramma si presenta indubbiamente quale portavoce dell'autore. Ne dedurremo, quindi, come i critici di tendenza metafisica, una predilezione ideologica del drammaturgo per Danton? Preferiamo limitarci ad osservare che il fatto è dovuto essenzialmente a ragioni di ordine estetico. Giacché, da una parte, l'accenno delle fonti all'improvvisa stanchezza dantoniana offre a Büchner l'occasione di riversare sul personaggio il suo carico personale di « Desillusion » e, dall'altra, la crisi metafisica di cui l'autore investe il suo protagonista gli sembra idonea a risolvere in modo più adeguato il problema della caduta di quel Danton che, « pur nella imposta impassibilità polibiana dell'opera »[33], domina e campeggia nella « storia » del Thiers. Che poi Büchner sia riuscito in quest'ultimo intento non ci sentiremmo di affermare; anzi ci pare vi sia molto di vero nell'affermazione di quel critico che nel dramma büchneriano ha veduto la presenza di due distinti Danton [34]. In effetti, nell'opera il Danton 'storico' e quello 'fantastico' rimangono troppo spesso due personaggi semplicemente giustapposti, con grave pregiudizio per la coerenza del dramma. Si legga l'inizio del secondo atto:

> CAMILLE. Rasch Danton wir haben keine Zeit zu verlieren.
> DANTON. *er kleidet sich an.* Aber die Zeit verliert uns.
> Das ist sehr langweilig immer das Hemd zuerst und dann die Hosen drüber zu ziehen und des Abends in's Bett und Morgens wieder heraus zu kriechen und einen Fuss immer so vor den andern zu setzen, da ist gar kein Absehens wie es anders werden soll [35].

---

[33] A. Omodeo, *op. cit.*, p. 248.

[34] R. Peacock, *art. cit.*, *l. cit.*, p. 191.

[35] « CAMILLE. Svelto, Danton, non abbiamo tempo da perdere. DANTON, *si veste.* Ma il tempo perde noi. È molto noioso indossare sempre dapprima la camicia e quindi i pantaloni e di sera andare a letto e al mattino strisciarne fuori di nuovo e mettere sempre un piede davanti all'altro; e non si vede neppure come ciò possa cambiare » (p. 31).

Battute dantoniane di questo tipo non sono infrequenti e, lungi dall'esercitare una funzione drammatica, restano sovente fiacchi colpi ad effetto; rivelano, diciamolo pure, la mano del dilettante. Ciò appare più evidente nella prima parte del dramma, in cui le pose dantoniane risultano completamente fuori contesto rispetto all'incalzare rapido degli eventi. La sfiducia dantoniana (sin dal primo levarsi del sipario) in qualsiasi tipo di azione, il suo scetticismo sempre pronto a cangiarsi in gratuito cinismo indeboliscono il personaggio storico, senza peraltro assolvere alla funzione, ch'era nell'intento dell'autore, di giustificare il suo contegno rinunciatario. « Se tu sai questo » (e cioè ch'è impossibile trovare un seguito popolare nella lotta contro gli avversari), chiede Camille a Danton all'inizio del dramma (I, 1, p. 12), « perché hai cominciato la lotta? ». Nella risposta di Danton [36], significativamente, non troviamo altro se non la ricerca pura e semplice di effetti teatrali, in cui, fra l'altro, non è davvero difficile intravedere l'odiato modello schilleriano. Le citazioni potrebbero moltiplicarsi, ma a noi basta constatare che tali evasioni nella battuta ad effetto sono quasi sempre sintomatiche di difficoltà obbiettive dell'autore, che non riesce a trovare il punto di sutura tra il Danton storico e il cinico personaggio che gli ha fatto crescere accanto.

La presenza più evidente del Danton storico cade nella scena quarta del terzo atto (*Das Revolutionstribunal*, pp. 52-4): Danton, chiamato a discolparsi davanti al tribunale rivoluzionario, vi pronuncia un lungo e vibrante discorso, ripreso quasi interamente dal Thiers. Il discorso in sé, come si ricorderà, ha un tono ed un contenuto altamente drammatici, ma nel contesto dell'opera si rivela in contrasto stridente con gli incubi e l'angoscioso rimorso per le stragi di Settembre, da cui Danton si sente opprimere nella notte precedente (II, 5: *Ein Zimmer*, pp. 40-1). Il processo di concentrazione della massima forza espressiva nelle singole cellule drammatiche porta con sé i pericoli dell'isolamento e dell'incoerenza poetica, quando il drammaturgo si lascia prendere la mano dalla singola scena e perde di vista il legame, sia pure indiretto, fra una situazione e l'altra.

---

[36] DANTON. Die Leute waren mir zuwider. Ich konnte dergleichen gespreizte Catonen nie ansehn, ohne ihnen einen Tritt zu geben. Mein Naturell ist einmal so. *Er erhebt sich.*

Il punto del dramma in cui il mondo politico e il mondo filosofico di Büchner vengono più apertamente a conflitto è certo il colloquio Danton-Robespierre (I, 6:*Ein Zimmer*). Vediamone brevemente lo svolgimento. Robespierre opina che la Rivoluzione non sia ancora finita e che occorra liquidare ogni residuo delle classi privilegiate:

> Die sociale Revolution ist noch nicht fertig, wer eine Revolution zur Hälfte vollendet, gräbt sich selbst sein Grab. Die gute Gesellschaft ist noch nicht todt, die gesunde Volkskraft muss sich an die Stelle diesser nach allen Richtungen abgekitzelten Klasse setzen [37].

Nella sua infiammata risposta Danton attacca non tanto i costumi dell'avversario, puritani fino alla nausea, quanto la sua vanità di pretendere all'infallibilità « per il gusto di trovare gli altri peggiori ». La battuta si chiude con il motivo della menzogna che si annida anche nelle azioni più virtuose dell'uomo; tornano, con qualche variazione, parole della lettera sullo studio della Rivoluzione (« Ist denn nichts in dir, was dir nicht manchmal ganz leise, heimlich sagte, du lügst, du lügst! »[38]). Forte della pratica costante della virtù, Robespierre obbietta impassibilmente che la sua coscienza è pulita; ma secondo Danton virtù e vizio si equivalgono perfettamente, giacché ognuno, anche il moralista, agisce in ultima analisi secondo la propria natura:

> Es gibt nur Epicuräer und zwar grobe und feine, Christus war der feinste; das ist der einzige Unterschied, den ich zwischen den Menschen herausbringen kann [39].

In ogni caso proprio il moralista — è questa l'argomentazione con cui Robespierre viene messo definitivamente al tappeto — non ha il

---

[37] « La rivoluzione sociale non è ancora finita, chi compie a metà una rivoluzione si scava la fossa da sé. La buona società non è ancora morta, la sana forza del popolo deve sostituirsi a codesta classe decrepita in ogni senso » (p. 26).

[38] *Ivi* « Ma non c'è dunque nulla in te che qualche volta in segreto ti abbia detto sottovoce: 'Tu menti, tu menti'? ».

[39] « Esistono soltanto epicurei, rozzi o raffinati, e Cristo fu il più raffinato; questa è l'unica differenza ch'io riesca a trovare tra gli uomini » (p. 27).

diritto di punire i difetti altrui, giacché è solo in virtù di essi che i suoi meriti, per contrasto, possono risaltare.

I critici di tendenza metafisica vedono ovviamente nella superiorità dialettica di Danton la prova evidente di un atteggiamento antigiacobino dell'autore. Ma non si possono ignorare le obbiezioni di Lukács [40], il quale a suo tempo sottolineava in Danton l'assoluta mancanza di argomenti politici e faceva rilevare l'identità fra le concezioni politiche di Büchner e quelle espresse nel colloquio da Robespierre. In realtà, come si diceva sopra, all'autore non interessa prendere le parti di alcuno dei due avversari [41]. Quel che gli preme è di rappresentare il conflitto in lui insorto fra problematica politica e problematica filosofica, impersonandolo nello scontro fra due protagonisti della grande Rivoluzione. Danton e Robespierre muovono da due posizioni inconciliabili: la fede nella rivoluzione sociale e il credo rousseauiano forniscono a Robespierre la giustificazione morale per la pratica del terrore; il determinismo dantoniano è, nelle sue formulazioni estreme, incompatibile con qualsiasi attività politica. Ma va osservato che il conflitto *esterno* fra i due personaggi si trasforma, alla fine del colloquio, in conflitto *interno* ad uno stesso personaggio. In due successivi monologhi, interamente ideati da Büchner, Robespierre riprende la stessa tematica del suo avversario (« Non so cosa in me stesso inganni l'altra parte di me »[42]) e, se Danton aveva definito Cristo « l'epicureo più raffinato », anche l'*Incorruttibile*,

---

[40] G. Lukács, *saggio cit.*, *l. cit.*, p. 75.

[41] Al riguardo ci pare interessante osservare come nel dramma non manchino punti in cui i due personaggi per così dire si scambiano le parti, riconoscendo ciascuno la superiorità dell'altro o confessando la propria debolezza. Danton (I, 1, p. 12) lascia capire a Philippeau che le accuse di disonestà politica mosse da Robespierre al partito moderato non sono poi infondate; Robespierre, dal canto suo, deve ammettere (I, 6, p. 28) che tra i moventi della sua azione politica trova anche posto l'invidia per Danton.

[42] Ci pare però fuorviante l'interpretazione religiosa che di Robespierre ha dato W. Martens, *Ideologie und Verzweiflung. Religiöse Motive in Büchners Revolutionsdrama*, in « Euphorion », LIV (1960), pp. 83-108. Se l'aspetto metafisico è appena presente nel personaggio di Robespierre, che ha poi una sua precisa fisionomia politica, è del tutto fuori luogo parlare di Saint-Just come di un riformatore religioso. La citazione di Mosè è solo un ingrediente strumentale nel discorso di Saint-Just (II, 7, p. 45-6), al quale certo non si può attribuire, come fa il Martens (p. 98), il proposito di rinnovare « l'umanità peccatrice » e di portarla « ad uno stato simile a quello successivo alla Creazione, allo stato paradisiaco ».

nel ruolo di « Blutmessias » che la storia gli ha assegnato, ha qualche appunto da muovere al messia del sacrificio:

> ROBESPIERRE *allein*. Ja wohl, Blutmessias, der opfert und nicht geopfert wird. — Er hat sie mit seinem Blut erlöst und ich erlöse sie mit ihrem eignen. Er hat sie sündigen gemacht und ich nehme die Sünde auf mich. Er hatte die Wollust des Schmerzes und ich habe die Quaal des Henkers.
> Wer hat sich mehr verleugnet, Ich oder er? — [43].

* * *

Negli ultimi due atti, rallentatosi anche esteriormente il ritmo dell'azione con l'arresto di Danton, l'interesse del drammaturgo si concentra sul tema della libertà che all'uomo è negata [44] e dell'assurda esistenza del dolore umano. La nuova condizione di prigioniero, liberando Danton dai doveri dell'azione politica, ne fa un personaggio più coerente, nel senso che le sue riflessioni *sub specie aeternitatis* riescono più credibili nell'imminenza della morte. A lui, ora che il tema politico passa in secondo piano, Büchner affida i suoi problemi più assillanti, come dimostrano i numerosi brani epistolari messi in bocca a Danton quasi letteralmente. Walter Höllerer [45] ha giustamente messo in evidenza la importanza del tema del dolore umano in Büchner. In effetti nella seconda parte del *Dantons Tod* esso ricorre con insistenza, relegando in secondo piano l'azione concreta del processo. Così, se di scarso vigore risultano le deduzioni raziocinanti, con le quali Thomas Payne (III, 1: *Das Luxemburg. Ein Saal mit Gefangnen*, p. 47 e sgg.) cerca di confutare la dimostrazione spinoziana dell'esistenza di Dio, ben diversa è la

---

[43] « ROBESPIERRE *solo*. Sì, messia di sangue, che sacrifica e non viene sacrificato. Egli li ha redenti col suo sangue e io li redimo con il loro. Egli li ha resi peccatori ed io prendo il peccato su di me. Egli ha avuto la voluttà del dolore ed io ho il tormento del boia. Chi si è mortificato di più, io o lui? » (p. 30).

[44] Al riguardo interessante è la similitudine uomo-marionetta, per cui si veda ora F. HENZE, *Mensch oder Marionette? Gedanken zu Kleist und Büchner*, in « Merkur », XXI, (1967), p. 1144-54.

[45] W. HÖLLERER, *Büchner*, *cit.*, p. 137.

forza espressiva della dimostrazione sentimentale, che nega Dio in un mondo regolato dalla cieca legge del dolore:

> PAYNE. Man kann das Böse leugnen, aber nicht den Schmerz; nur der Verstand kann Gott beweisen, das Gefühl empört sich dagegen. Merke dir es, Anaxagoras, warum leide ich? Das ist der Fels des Atheismus. Das leiseste Zucken des Schmerzes und rege es sich nur in einem Atom, macht einen Riss in der Schöpfung von oben bis unten [46].

La coscienza del dolore resiste a qualsiasi tentativo dantoniano di eliminarlo, anche alla sua professione di nichilismo (III, 7, p. 61). Il tema viene poi discusso in tutte le sue variazioni nella celebre quinta scena dell'atto quarto (*Die Conciergerie*, pp. 69-72), quando Danton e i suoi compagni, dopo una serie di battute interlocutorie, si abbandonano nel carcere ad una sorta di compianto corale sul proprio destino, chiedendosi sgomenti se l'assurda legge del dolore umano non sia un gioco fatto per rallegrare gli eterni ed i beati.

Con ciò, come si vede, siamo lontani dai temi centrali delle prime scene e la partecipazione del poeta è nondimeno altrettanto appassionata; se ne avverte il calore particolarmente nella metafora dantoniana dei musicanti — ripresa da una lettera alla fidanzata (Giessen, marzo 1834, p. 214) — e nell'altra, adoperata da Camille, dei pesci che eternamente muoiono alla mensa degli dèi. Ma al critico non è lecito dimenticare che questo atteggiamento di indubbio sgomento di fronte a quel dolore contro il quale l'uomo nulla o poco può, non porta Büchner alla rassegnazione o al disimpegno nei riguardi di *altre* sofferenze, che l'uomo procura ad altri uomini per ben precise cause storiche:

> Es ist deren (=i privilegiati) eine grosse Zahl, die, im Besitze einer lächerlichen Äusserlichkeit, die man Bildung, oder eines toten Krams, den man Gelehrsamkeit heisst, die grosse Masse ihrer Brüder ihrem verachtenden Egoismus opfern. Der Aristokratismus ist die schändlichste Verachtung des Heiligen Geistes im Menschen [47].

---

[46] « PAYNE. Si può negare il male, non già il dolore; solo l'intelletto può dimostrare Dio, il sentimento vi si ribella. Prendi nota di ciò, Anassagora: perché soffro? Questa è la roccaforte dell'ateismo. Il più lieve fremito di dolore, e sia pure solo in un atomo, provoca nella creazione uno strappo da cima a fondo » (p. 48).

[47] Lettera alla famiglia, Giessen, febbraio 1834, p. 213 (« E sono tanti che, in

Per restare comunque nell'ambito del dramma, dall'esame che sopra si è tentato ci pare si possa in conclusione osservare che la complessa ispirazione del *Dantons Tod* ne è anche causa della mancata unità, come dimostrano la doppia anima del suo protagonista e la disarmonia fra certezze di natura politica ed interrogativi di natura filosofico-religiosa. In particolare, la posizione filosofica del Danton büchneriano, per quanto degna di considerazione possa essere in tempo di pace, risulta debole ed incoerente durante una rivoluzione, quando anche chi, come lui, è convinto della indivisibilità della colpa e della responsabilità universale di ciò che accade fra gli uomini, non rinuncia alla lotta e alla violenza, pur di evitare violenze ancora più disumane. Di questi limiti e di queste contraddizioni, inseriti nel disegno complessivo del *Dantons Tod*, deve rendere conto la critica storica, se non si vuole dar forza alle interpretazioni metafisiche che riducono l'opera ad un dramma privato di Danton e l'elemento politico a « campo atmosferico »[48] per la sua caduta.

GIUSEPPE DOLEI

possesso d'una ridicola esteriorità che chiamano educazione o di una robaccia morta che chiamano erudizione, sacrificano la gran massa dei loro fratelli al proprio sprezzante egoismo. L'aristocratismo è il dispregio più ignobile dello Spirito Santo nell'uomo »).

[48] L'espressione è di K. VIËTOR, *Die Tragödie des heldischen Pessimismus. Über Büchners Drama « Dantons Tod »*, in « Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte », XII (1934), pp. 173-209, qui p. 173.

Al prof. Francesco Delbono, che mi ha incoraggiato agli studi di letteratura tedesca, esprimo un vivo ringraziamento per l'attenzione dedicata alla presente nota.

R E C E N S I O N I

Ménandre, septs exposés suivis de discussion par E. W. HANDLEY, WALTER LUDWIG, F. H. SANDBACH, FRITZ WEHRLI, CRISTINA DEDOUSSI, CESARE QUESTA, LILLY KAHIL (« Entretiens sur l'Antiquité classique », Tome VI), Fondation Hardt, Vandoeuvres - Genève, pp. 266, con 4 tavole a colori, 1970; fr. suisses 36.

Il volume contiene i sette *exposés* presentati negli *entretiens* tenutisi dal 26 al 31 agosto a Vandoeuvres, nel quadro della attività della Fondazione Hardt; le conferenze sono state organizzate e dirette da quell'insigne papirologo che è Eric G. Turner, e la pubblicazione è stata curata dall'infaticabile Olivier Reverdin.

Non è facile, e forse nemmeno è possibile, riassumere il contenuto delle sette lezioni e delle relative discussioni: diciamo subito che tutte, quale più quale meno, sono state ricche di osservazioni sottili ed acute, e tutte — quale più quale meno — ci hanno riservato novità preziose e considerazioni illuminanti. Lo Handley ha studiato le convenzioni del teatro comico e il modo come Menandro le ha utilizzate; il Ludwig, prendendo occasione dalla *Cistellaria* di Plauto, ha esaminato il ruolo che hanno in Menandro le divinità nell'azione drammatica; il Sandbach ha analizzato dal punto di vista formale, della lingua, l'opera di Menandro, per mostrare come in essa il dialetto attico e la lingua letteraria, anche quella solennemente epica, si adattino — anche, ma non solo, come parodia — alle esigenze del dialogo comico; il Wehrli, in una breve, ma densa e informata esposizione, studia i rapporti dell'opera di Menandro con la filosofia, specialmente con l'aristotelica; la signorina Dedoussi, editrice apprezzata della *Samia* anteriormente alla pubblicazione del papiro Bodmer, ha ricostruito questa commedia alla luce dei nuovi ritrovamenti, ma senza sostanziali grosse novità; il nostro Questa ha confrontato le strutture drammatiche del teatro di Menandro e di quello di Plauto, con apprezzabili risultati chiarificatori; la Kahil ha illustrato felicemente l'iconografia delle commedie di Menandro, dando anche notizia di alcune scoperte fino ad allora inedite.

Gli autori delle sette lezioni sono, non occorre sottolinearlo, studiosi ben noti dell'argomento, e le loro esposizioni sono quelle ch'era lecito attendersi da critici qualificati quali essi sono: tuttavia c'è da chiedersi se non sarebbe stato il caso di estendere gli inviti anche ad altri studiosi, ai pari di essi competenti, e non meno qualificati. Giacchè, se lo scopo della Fondazione Hardt è quello di dare il modo ad alcuni di coloro che hanno contribuito di più al progresso degli studi menandrei, di fare il punto sui vari problemi posti dalla critica menandrea, e in particolare sulle recenti scoperte, bisogna riconoscere che questo scopo non è stato raggiunto che in parte. Da un libro come questo, pubblicato nel 1970, dopo tanto nuovo Menandro venuto alla luce, dopo la pubblicazione di così ampi frammenti, non solo del *Discolos*, ch'è praticamente intero, ma anche del *Sicionio*, del *Misoumenos*, della *Samia*, dell'*Aspis*, del *Dis exapaton*, il lettore ha il diritto di aspettarsi un'informazione che gli dia l'ultima parola su queste commedie, e invece no, invece non trova quasi nulla su queste commedie (tranne il bel capitolo sulla *Samia*), trova

la trattazione di questioni che dalle nuove scoperte non hanno tratto decisivi motivi di attualità. Il presente libro poteva, nella sua sostanza, essere scritto anche venti anni fa.

Il còmpito del recensore di un libro come questo, deve necessariamente limitarsi a quello di fermarsi a qualche particolare in cui egli abbia da dire qualche suo punto di vista, qualche suo consenso o dissenso. Segnalo — per esempio — quello che dice il Reverdin (p. 34 sg.) a proposito di rappresentazioni moderne del *Dyscolos*, date a Ginevra (1959), a Epidauro, ad Augst, L'esperienza di queste rappresentazioni suggerisce utili considerazioni al critico francese, in relazione all'importanza di quelle scene che fanno appello agli occhi dello spettatore più che alle sue orecchie e al suo intelletto, così da fornire quasi dei « quadri viventi ». Quanto al fatto poi, che gran parte della vita del greco antico (almeno della vita del personaggio comico) su cui Questa richiama la attenzione con opportuni esempi — quello della cortigiana Filematio, della *Mostelaria*, che fa la sua *toilette* sulla strada, si potrebbero richiamare usi e costumi del basso popolo siciliano, delle donne che era possibile vedere, fino a non molti anni fa, starsene al sole, d'inverno, nella parte estrema del paese, là dove esso confina con la campagna, a pettinarsi all'aperto i lunghi capelli unti d'olio, e a spidocchiare i loro piccoli. Notevoli le considerazioni di Ludwig sui prologhi menandrei, e, di Questa, sulla profanizzazione dello spettacolo comico in Plauto e in Terenzio (p. 106). Finissime le osservazioni linguistiche del Sandbach (nella discussione è apparso, più di una volta affermato da Turner, il principio che in certi casi si debba non tenere conto delle indicazioni fornite dal papiro Bodmer, di fronte alle esigenze della ricostruzione soggettiva (che è un principio di cui non c'è chi non veda la pericolosità).

Per la Dedoussi, che ha tentato una persuasiva ricostruzione della *Samia* l'apporto dei frammenti Bodmer non è stato di portata grandissima, nè per la cronologia — che resta confermata al 310 a.C., o poco più tardi — nè per la ricostruzione della trama, tranne che in certi particolari, che restano tuttavia oscuri. Una integrazione, al v. 36, ἄβρο]αν trovo senz'altro buona (tanto più che io stesso l'avevo proposta nelle mie lezioni siracusane tenute alla « Scuola di specializzazione in studi sul dramma antico » e, quest'anno al corso che sto svolgendo presso la Facoltà di Catania). L'espressione συνθλάσας τὸ σημεῖον di v. 34, è forse meno oscura di quello che sembra alla Dedoussi. Quello che dice di Diomnesto, a cui è paragonato Moschione, non apporta elementi nuovi, oltre a quelli già noti, e non addita nessuna conclusione, certo non conferma (e mi pare giustamente) l'ipotesi di Barigazzi, il quale vedeva in un caso di impotenza virile (col figlio che gli era nato!) l'ἀτυχία di Moschione, ma nemmeno si vede come la dotta studiosa pensa la soluzione, quando scrive: « He would rather accept than the failure of having Diomnestos as a son-in-law — an ὁμολογουμένη ἀτυχία — Moschion ». Nella discussione Turner richiama il fatto che il sottotitolo della commedia è Κηδεία, e che ciò è dovuto al fatto che il soggetto del dramma e un matrimonio: ma questo si può dire di tutte le commedie di Menandro, eppure questa sola commedia ha questo sottotitolo. L'indicazione relativa al sottotitolo potrebbe essere dovuta a confusione con la commedia compresa nel medesimo papiro, l'Ἀσπίς, a cui si adatterebbe bene quel sottotitolo, da intendere come « funerali » (il fatto che figura anche il sottotitolo Κνιδία, evidentemente errato per Κηδεία significa sol-

tanto che l'errore era dunque molto antico).

L'esposizione di Questa ha molte cose interessanti, ma, da un certo punto di vista, più interessante, per le novità che ci apporta, è la lezione della signora Kahil sulla iconografia delle commedie menandree. Uno dei pannelli illustra una scena dell'ultimo atto del *Misoumenos*: in mancanza dell'indicazione del nome dei personaggi, ne è difficile l'interpretazione: particolarmente notevole è che un personaggio (che dovrebbe essere Trasonide), sia colto nell'atto di stringersi al collo una sciarpa, col supponibile proposito di strozzarsi — gesto che avrà accompagnato le parole, appunto, di Trasonide che, appresa la notizia che Crateia era data in sposa a un altro, esclama: « Mi strozzerò e farò bene! » Questo quadretto confermerebbe la interpretazione, che dava valore concreto, non figurato, alle parole di Trasonide, eliminando per sempre l'interpretazione di Turner « Soffocherò per la felicità ». Le parole di Trasonide non debbono essere intese come descrittrici di un'azione di autostrozzamento, ma come l'atto dell'autostrozzamento, accompagnante e illustrante le parole da lui pronunciate. La illustre conferenziera dice: « Grâce aux travaux de E. G. Turner, l'intrigue de la pièce est mieux connue: nous sommes ici à la fin, et le geste du personnage qui essaie de s'etrangler inviterait à penser aux vers qui precèdent le dénouement: Thrasonides songe à se suicider, et Démeas l'en empeche en lui accordant la main de sa fille (vv. 443-445) ». Veramente questa ricostruzione di Turner è lontana dall'essere soddisfacente, essa non tiene conto di tutti gli elementi forniti dal testo, p. es., dal plurale « ti danno come sposa » (parole dette dal servo a Trasonide, a cui segue la disperata esclamazione del soldato « Mi strozzerò e farò bene »); ben diversamente queste parole di Trasonide Turner interpreta « soffocherò per la felicità ».

Questa pubblicazione menandrea è uscita al momento opportuno, quando appariva l'opportunità di tracciare un bilancio del nuovo Menandro: ma può darsi che effettivamente, come è accaduto di altre pubblicazioni menandree, essa sia uscita troppo presto, se è vero, come è vero, che altro Menandro sta per essere pubblicato, a placare la nostra sete di meglio conoscere questo grande poeta. Si parla infatti delle *Synaristosai* come della prossima scoperta.

Quintino Cataudella

Mauricius, *Arta Militară, editie critică, traducere si introducere de* H. Mihăescu, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucuresti 1970, p. 420.

Il trattato edito da Mihăescu si inserisce nella lunga tradizione di manuali di strategia, che iniziata da Senofonte, andò sempre più arricchendosi. Per il Nostro il limite di tempo *ante quem non* è dato da Urbicius, vissuto sotto Anastasio (491-518), mentre quello *post quem non* è costituito dall'utilizzazione fattane dall'imperatore Leone il Saggio (886-912), che nei suoi *Problemata* pone delle domande di tecnica militare, a cui risponde con le parole di Mauricius. Mihăescu, continuando e riassumendo un lungo lavorio critico, abbassa tale termine ai primi decenni del VII secolo, in base a considerazioni di ordine storico — egli fa un attento esame degli eventi storici, di cui il manuale fa cenno — e linguistico: questa ultima indagine suggerita da Gerland (in *Deutsche Literaturzeitung* 41 (1920) pp. 446-49 e 468-472) non aveva potuto prima dare risultati apprezzabili. L'operetta, infatti, era stata, sinora, utilizzata per la possibilità che essa offre di conoscere la tecnica mi-

litare bizantina e per le notizie, da essa ricavabili, sulla storia, i costumi e la strategia di altri popoli: Persiani, Turchi, Avari, Slavi, Anti, Franchi. La sua importanza dal punto di vista linguistico non era valutabile, dal momento che l'unica edizione completa, quella dello Scheffer (Uppsala, 1664, ristampata con intr. di W. Hahlweg, Osnabrück 1967), condotta senza alcuna acribia, aveva livellato il testo tràdito, sostituendo termini classici a quelli popolari: da qui l'urgenza e l'opportunità del lavoro di Mihăescu, il quale ha fatto un'attenta collazione dei cinque codici, contenenti il testo, di cui ha potuto dare, confermando le ipotesi di Dain *Les manuscrits d'Onésandros,* Paris 1930, p. 35), uno stemma ben preciso: tutti i codici derivano da un medesimo archetipo e si suddividono in due famiglie: Il *Mediceus-Laurentianus* (M), del sec. X, si presenta per molti aspetti *potior* rispetto agli altri, cioè al *Parisinus* (P) ed alla coppia *Neapolitanus* (N) e *Parisinus* (P), che risalgono tutti ad un medesimo archetipo. *L'Ambrosianus* (A) può, invece, solo servire da controllo, in quanto, pur appartenendo alla stessa famiglia di NPV, parafrasa il testo, per renderlo più accessibile ad una cerchia di lettori non tecnici. Oltre a questi codici Mihăescu utilizza la tradizione indiretta, costituita dalle opere di Leone il Saggio (*Problemata* e *Tacticae constitutiones*). L'aver stabilito con certezza le relazioni tra i codici ha facilitato il criterio di scelta tra le lezioni ed ha permesso all'editore di assumere una precisa posizione sui problemi, ancora aperti, che il manuale presenta. Il primo di questi è quello relativo alle paternità: M, infatti attribuisce il manuale ad Urbicius, vissuto al tempo di Atanasio, il cui ἐπιτήδευμα costituisce una parte, la quarta, dello scritto. Gli altri codici, invece dànno come autore un Mauricius, ignoto per altra fonte. Opinioni di critici autorevoli in contrasto tra loro, hanno attribuito la paternità ora all'uno ora all'altro dei due, ma solo in base a considerazioni esterne, che non poggiavano su alcun fondamento valido. L'ipotesi di Mihăescu si presenta, allo stato attuale, come la più coerente da un punto di vista metodico: gli indizi storici, confortati ora dall'esame linguistico, portano come data di composizione del manuale ai primi decenni del VII sec.; la tradizione d'altra parte è concorde nell'informaci che Orbicius visse sotto Anastasio (491-518): egli non può, quindi, essere l'autore di tutta l'opera e non vi è motivo per rifiutare la paternità di essa a Mauricius, indicato da una delle due famiglie di manoscritti. La tesi di Mihăescu, che del resto conferma, quanto già era stato ipotizzato da Pigulevskaja (*Vizantija i Iran na rubeze VI i VII vekov,* Moscova-Leningrad, 1946, pp. 28-30) e Moravcsik (*Bizantinoturcica* I Berlin 1958 pp. 417-21), è come abbiamo detto, quella più metodicamente coerente: Mauricius resta, ancora, evidentemente solo un nome: dire che esso appare, solo tardi nella tradizione manoscritta (*Vari,* in *BZ* IV 1906 pp. 46-87) è la registrazione di un fatto che, allo stato attuale delle cose, non può infirmare la tesi di Mihăescu. E ovvio che in questa non tutto è chiaro ed evidente: ad es. la meccanica dell'errore, per cui in M il nome di Urbicius « a ajuns din greseală de la sfîrsitul lucrari în frontea ei» (p. 13), sostituendo quello di Mauricius, non è facile a dimostrarsi. A ciò si aggiunga che il titolo dato da M (τακτικά - στρατηγικά) confermato in parte da A (τακτικά) conviene al trattato più di quello trasmessoci da NPV (Στρατηγικόν), come Mihăescu riconosce (p. 21): la prima parte, infatti, della trattazione dà nozioni elementari di tecnica, mentre la seconda si dilunga sul modo di comandare: l'errore quindi in M potrebbe essersi limitato solo al nome dell'autore: Mihăescu preferisce, però, in questo caso rinunziare ad M, non

volendo contaminare le due tradizioni, e sceglie il titolo mandato da NPV.

Il pregio maggiore del lavoro di Mihăescu non è, però, nella messa a punto delle questioni relative al tempo di composizione ed al nome dell'autore: direi, anzi, che l'interesse dell'editore per esse dipende solo dal fatto che il precisare il tempo in cui l'opera fu redatta, gli è indispensabile per porre rigorosamente il problema della lingua, necessario supporto per stabilire i criterii della costituzione del testo. È il caso dei termini latini, che talvolta o in M soltanto o in tutta la tradizione sono scritti in greco, come ad es. in III 5, dove MPNV hanno κουμ ορδινε σεκυε, mentre in A si legge μετὰ τάξεως ἀκολουθεῖ: evidentemente A, pur dicendo lo stesso degli altri codici, sente la necessità di chiarire ai suoi lettori il senso del comando non troppo chiaro ai non tecnici. Che Mauritius conoscesse il latino lo sappiamo da lui stesso (Ῥωμαικαῖς πολλάκις... χρήμεθα λέξεσι p. 44, 6 M.: cfr. pure I 8 e 12, 8, 6); ciò da un lato avvalora l'ipotesi che fissa nel VII sec. il tempo della composizione del manuale e, dall'altro, rende insostenibile una trascrizione in grafia greca delle formule di comando.

Per quanto riguarda la costituzione del testo Mihăescu prende a base M: Limba manuscrisului de la Florenta e în genere mai populară si mai putin stilizată, asadar mai autentică (p. 16). Esso, però, come si è detto, è incompleto e presenta, nelle parti che tramanda, non pochi doppioni: ad es. ὁ τοῦλδος e τὸ τοῦλδον, ὄπιθεν ed ὄπισθεν.

Per scegliere tra essi nessun aiuto può dare il resto della tradizione ms., sospetta di avere appiattito il testo in più punti, e di avere spesso sostituito termini popolari con i correspettivi dotti. L'editore in tale situazione si trova ad un bivio: o livellare il testo o rispettare la tradizione, correndo il rischio di attribuire al suo autore l'errore cosciente o meno di uno scriba. Mihăescu appoggia la sua scelta ad una considerazione che, a nostro avviso, la giustifica in pieno: Mauritius si rivolge ad un pubblico non dotto e di scarsa cultura: non poteva, quindi, servirsi di una lingua dotta, lontana da quella di uso corrente; ciò non esclude, per altro, che qua e là compaiano forme dotte dovute all'imitazione delle fonti seguite: ne vien fuori così un'opera, in cui accanto alla lingua viva coesistono formule morte. Partito da tale premessa l'editore rispetta il più possibile la tradizione senza staccarsi da M, per la parte da esso tràdita, e riesce, nei limiti consentiti dalla tradizione, a ridare all'opera il colorito linguistico, che sembra le sia stato proprio.

Le correzioni introdotte nel testo sono sempre plausibili e giustificate: cfr. ad es. XI 4, 10 p. 282 M., dove l'incomprensibile τρέκτοις di M e τρώκτοις di NP viene corretto in τράκτοις documentato da *Theoph. cont.* p. 373 e 711 ed *Etym. M.* p. 355.

Le proposte di correzioni, metodicamente ineccepibili, ma non sufficientemente documentabili sono relegate in nota. Oltre alla traduzione, su cui non possiamo dare un giudizio, completano l'opera degli utilissimi ed accurati *indices nominum et verborum, grammaria quaedam* (che rimandano alle numerosissime note di carattere linguistico), un *index graecitatis* e uno analitico. Un breve elenco di *addenda et corrigenda* testimonia la scrupolosa cura che Mihăescu e la casa editrice hanno posto nella pubblicazione di un volume che per nitidezza di caratteri e per l'impaginazione perfetta, che ottimamente risolve i problemi, che gli schemi inclusi nel testo presentavano, è un chiaro indice di un'editoria che non ha niente di invidiare a quelle di più antica tradizione.

R. ANASTASI

GARZYA ANTONIO, *Antologia della letteratura greca*, volume I: *Periodo Ionico*, SEI, Torino rist. 1970; vol. II: *Periodo Attico*, SEI, Torino 1970.

In nessun tempo, forse, si è verificato, come oggi, uno strano contrasto, almeno in Italia, tra la situazione scolastica e la editoria: da un lato, per lo meno ufficialmente, gli studi classici vengono fatti oggetto di ogni tipo di accusa, da quella di inutilità a quella di strumento di discriminazione sociale, dall'altro appaiono di continuo opere destinate alla scuola ed al gran pubblico, in cui i risultati del processo filologico, vengono divulgati in forma di traduzioni o di manuali accessibili anche « ai non addetti ai lavori ». È questo il caso della nuova antologia della letteratura greca, per ora limitata al periodo ionico e classico, curata da Garzya per i tipi della SEI, che l'affianca alla *Storia della letteratura* di Cataudella che, tanta fortuna ha, meritatamente, trovato nella scuola e presso quanti aspirano a conoscere le opere dell'antichità. Nel dire nuova non intendevamo riferici al fatto che essa è, in ordine di tempo, l'ultimo tra i non pochi e ottimi libri del genere, ma, al fatto che essa, oltre a tener conto dei più recenti contributi della critica e delle fortunate scoperte di testi — una primizia in tal campo è la traduzione di parte dello *Scudo* menandreo —, presenta una forma molto agile e non appesantita da lunghi commenti, ma nel contempo in grado di dare ai non iniziati una chiara visione dei problemi, che ogni autore suscita e della cultura in cui egli si inserisce. Ciò è in primo luogo ottenuto dalle traduzioni dei testi, per le quali Garzya rinunzia a ricorrere, tranne che in pochissimi casi, ai traduttori ormai classici, ma che presentano per l'alunno la grave difficoltà di superare lo scoglio di espressioni desuete, non più facilmente comprensibili, e, in ogni caso, lontani dal ridare all'antico quel sapore di attualità, che esso ha nel testo originale. Oltre a ciò, le vecchie traduzioni, non possono, per ovvii motivi, tener conto dei notevoli progressi della filologia, e determinano anche in questo campo, ciò che non si è riusciti ad eliminare del tutto nel campo grammaticale ed in quello storico, in cui esiste ancora, anche se in limiti ridotti, un assurdo divario tra una attività scientifica ad alto livello ed una produzione destinata alla scuola, che recepisce con molto ritardo i risultati di quella. Al contrario le traduzioni, che Garzya presenta, sono, come si è detto, originali, — di E. Merone sono quelle dei passi esiodei —, o di autori contemporanei, scelti tra i migliori conoscitori del mondo classico.

Dopo i passi tradotti, annotati solo dove la notizia storica o mitologica è necessaria per la comprensione del testo, seguono uno o più brani di critica letteraria che, come dice l'A. hanno l'intento « di suscitare nel lettore curiosità e stimolo a saperne di più ». A tal fine la scelta è stata felice: si veda ad esempio il brano di Russel, che Garzya intitola « considerazioni caustiche su Aristotele », in cui il filosofo, recentemente scomparso, mette in luce con spregiudicatezza la grandezza, i limiti e la fortuna dello Stagirita. Il brano di Pasquali su Teofrasto ricrea per il giovane studioso l'ambiente borghese del IV secolo, mentre quello di Jaeger sulla medicina rileva in maniera chiara la posizione che la medicina — oggi riservato dominio di pochi specialisti — ebbe nella cultura antica.

Come è nella tradizione e, come del resto è richiesto dalla loro importanza, ai fini scolastici, è dato maggiore rilievo agli autori più rappresentativi dal punto di vista poetico, di cui si riporta un maggior numero di brani; ma, anche i cosidetti minori, nei limiti consentiti dello spazio, trovano opportuno risalto: si veda ad es. la parte de-

dicata all'elegia del V sec. o a Timoteo, a cui è apposto come commento critico il fr. 144 K del *Chirone* del comico Ferecrate, dal quale risaltano evidenti non solo le novità introdotte da Timoteo, ma, cosa più importante per il giovane studioso, il modo come esse furono accolte dai contemporanei.

Chiudono i due volumi brani di autori nel testo originale, utili per l'insegnante che voglia mettere in rilievo le particolarità linguistiche, metriche o stilistiche di alcuni autori, dei quali non è prevista dai programmi la lettura.

Vogliamo concludere questo annunzio bibliografico con le parole dell'A. che, scusandosi di non aver potuto dedicare ad autori come Tucidide ed Ippocrate un maggior numero di pagine, ricorda la loro utilità « per l'acquisizione di un *habitus* critico della mente e per la formazione della coscienza morale, scopi primari degli studi classici e ai quali solo gli studi classici, se impostati storicisticamente, possono assolvere, checché ne dicano gli allegri pedagogisti dei nostri tempi ». A questo scopo contribuiranno sicuramente in modo egregio i due volumi già pubblicati, ai quali ci auguriamo che presto si aggiunga li terzo relativo all'età ellenistico-romana.

R. Anastasi

Tiberii, *De figuris Demosthenicis libellus cum deperditorum operum fragmentis*, ed. G. Ballaira, Romae in Aedibus Athenei 1968, pagg. VII-XLVII+1-111, L. 3.000.

Della vita del retore Tiberio sappiamo solo che si svolse tra la fine del III sec. ed il principio del IV, d.C. come si può ricavare dal fatto che Siriano (V sec.) mostra di conoscerlo e dalle citazioni che egli fa dell'opera di Apsine (III sec.). Della sua opera, alquanto vasta, almeno secondo quanto ci tramanda la *Suda*, è a noi pervenuto solo l'opuscolo *De figuris Demosthenicis*, la cui ultima edizione, a cura di L. Spengel, risale al 1856: essa, in realtà, ha costituito un ben magro progresso rispetto alle precedenti, in quanto non solo non mise a profitto quanto — ed è la maggior parte — della trad. manoscritta era stato trascurato dagli altri editori, ma peggiorò il testo sia per la facilità con cui accolse le correzioni proposte, sia per gli emendamenti delle citazioni dei passi demostenici in base alla tradizione diretta, sia, infine, per la riduzione dell'apparato critico, che non permette al lettore di avere una chiara visione dello stato del testo. La strana conseguenza di questa edizione fu che, data l'autorità di Spengel, l'interesse critico, notevole prima del suo apparire, si spense, dopo, quasi del tutto, nonostante che non poco fosse il lavoro, che restava da compiere. L'edizione curata da Ballaira colma, dunque, una lacuna e rende un utile servizio a quanti si occupano di retorica antica. Prima della pubblicazione del testo critico il Ballaira aveva informato gli studiosi dei suoi lavori preparatori con due articoli apparsi nel *Boll. com. ed. naz. class.* nel 1962 e nel 1969, che egli ora in parte rifonde nell'introduzione, in cui in un elegante latino dà una lucida visione dello stato della situazione e delle conclusioni, a cui egli è giunto.

La prima di queste riguarda la struttura dell'opuscolo, che come Ballaira, confortato dal parere di un maestro della filologia, Scevola Mariotti, dimostra si divide non in due ma in tre parti. Di notevole interesse sia per la storia della filologia, sia per la costituzione del testo, sono i successivi paragrafi: il primo chiarisce che le fonti a cui Tiberio attinse sono da circoscrivere a Cecilio di Calacte e ad Apsi-

ne, da cui il retore prese assieme alla teoria anche alcuni degli esempi demostenici, da lui citati: per gli altri, con molta probabilità, egli si servì di prontuari, come mostra il fatto che, spesso il suo testo demostenico si stacca, talvolta anche in maniera sostanziale, dalla tradizione diretta: da qui il pericolo di servirsi di questa per correggere il testo tiberiano. Non si tratta, infatti, di ricostruire il testo di Demostene ma quello che Tiberio ebbe presente. Ballaira mette bene a profitto questa sua precisazione e limita al minimo il ricorso a Demostene, per correggere le citazioni fatte da Tiberio; le poche volte, in cui lo fa, sono sempre giustificate dalla mancanza di altri mezzi: ad es. a 34,8 in cui conferma, aiutandosi con una lettura più accurata del *cod. Vaticanus,* una integrazione del Drerup, e a 25, 14-15, in cui l'integrazione è necessaria per dare un senso all'esempio citato. È, però, evidente che, anche qui, è necessario considerare l'integrazione, pur meto dicamente ineccepibile, sempre *exempli causa,* data la frequenza, con cui Tiberio si stacca dal suo autore. Non mi sembra invece che era necessario intervenire in 19, 7-8: πότεροι γάρ, φησίν, < μᾶλλον ἀδικοῦσιν; > οἱ τὰ τῆς πόλέως κλέπτοντες ἢ οἱ τὰ ἑαυτῶν εἰσενεγκεῖν μὴ δυνάμενοι.

Il testo di Tiberio si richiama molto vagamente a Dem. XXII 65-7 e XXIV 172-4: il μᾶλλον ἀδικοῦσιν o qualcosa di simile, poteva trovarsi in una frase precedente e l'interrogativa presentarsi ellittica. Indizio di ciò mi sembra il πότερον della tradizione, che Ballaira seguendo Capp ha corretto in πότεροι: dovrebbe, in tal caso, supporsi che v abbia corretto il testo in funzione della caduta delle due parole restituite dal Ballaira, ipotesi questa che non mi sembra suffragata dalla scarsa cura che la tradizione a noi pervenuta mostra nel presentare il testo. L'esame della fortuna di Tiberio, a cui è dedicato il successivo paragrafo, ha permesso a Ballaira di scoprire due frammenti nuovi del retore e di trovare validi ausili per la costituzione del testo, a cui è dedicato tutto il resto dell'introduzione: esame dei codici, ripreso poi minutamente in appendice, rapporti tra loro, costituzione dello stemma, recensione accurata di tutte le edizioni e studi precedenti fra cui delle note leopardiane, messegli a disposizione da S. Timpanaro. Nella conclusione di questa prima parte sono esposte i criteri seguiti nella costituzione del testo e le motivazioni degli interventi, sinteticamente poi riportati nell'apparato critico, che così, non appesantito da richiami e discussioni critiche, dà un'immediato quadro della situazione del testo al lettore. Le congetture sono sempre metodicamente perfette, anche se qualche volta non necessarie: è il caso di 40, 10 sgg., dove Tiberio dopo aver introdotto esempi di asindeto κατ' ὄνομα, κατὰ κῶλον e κατὰ κόμμα, aggiunge: Κατὰ τύπον (codd. καὶ τοῦτο) ἀσυνδέτως· « πολλὰ ἂν εἰπεῖν ἔχοιεν Ὀλύνθιοι, ἃ τότε εἰ προείδοντο, οὐκ ἂν ἀπώλοντο· πολλὰ ἂν Ὠρεῖται, πολλὰ Φωκεῖς ». καὶ πάλιν προθείς· « ἀλλὰ τί τούτων ὄφελος τῇ πόλει »; [πάλιν] ἐπήγαγεν εἰς τὸ ἀσύνδετον· « ἕως ἂν σῴζηται τὸ σκάφος, τότε χρὴ καὶ ναύτην καὶ κυβερνήτην καὶ πάντα ἄνδρα ἐφεξῆς προθύμους εἶναι.

L'attenzione di Ballaira si è fermata al secondo esempio in cui i tre καί, tràditi anche dalla tradizione diretta di Demostene, non raccomandano indubbiamente lo esempio come prova dell'asindeto. Ballaira aveva prima pensato di espungerli, come aveva proposto Boissonade, ma ne fu distolto giustamente dal Mariotti a cui avviso « agi videtur de asyndeto in sententiae initio ». L'editore ha però espunto il secondo πάλιν, ritenendolo, indubbiamente, una inutile duplicazione, forse favorita dal

precedente πόλει, del primo. Quello però che non riesce chiaro è il significato che bisogna in tal caso dare ad ἐπήγαγεν εἰς τὸ ἀσύνδετον. L'asindeto a cui il nuovo esempio è unito, è indubbiamente, quello fornito dal passo precedente, che anche in Demostene (IX. 68-69) precede quello citato dopo. Mi sembra ovvio che, se Tiberio precisa che il nuovo esempio è da Demostene fatto seguire ad un asindeto, esso doveva essere di altra natura: notare che Demostene aveva aggiunto ad un asindeto, — e che fosse tale lo aveva già messo in rilievo — un altro asindeto non ha senso, tanto più che non abbiamo motivo di sospettare che anche a Tiberio il nuovo esempio presentasse non un asindeto ma un polisindeto. Appunto per questo ritengo che il πάλιν vada mantenuto: l'autore ha qui innovato la sua formula tipica καὶ πάλιν προθεὶς... εἶτα (20,7... 10-11), dando al secondo πάλιν il senso avversativo: « per contrasto aggiunse allo asindeto... », mettendo in rilievo come in due passi contigui Demostene aveva variato le figure. Potrebbe pensarsi, dato anche il fatto che in questo paragrafo Tiberio dà per ogni tipo un solo esempio, e dato che la conclusione che segue, come negli altri esempi, riguarda l'asindeto, che che si tratti di un'aggiunta marginale, ma niente ci autorizza a farlo. Anche per quanto riguarda l'introduzione dei due esempi in questione non mi sembra giustificato l'intervento di Ballaira: il testo tràdito è καὶ τοῦτο ἀσυνδέτως. Ballaira seguendo Finckh corregge in κατὰ τόπον, richiamando i righi 2 (qui in verità il testo è frutto di una sua correzione) 20 e 22, da cui è chiaro che gli esempi si riferiscono a casi di asindeto κατὰ τόπον. È, però, da osservare che l'enumerazione precedente connette strettamente i casi citati tra loro: κατ' ὄνομα μέν... κατὰ κῶλον δὲ... κατὰ κόμμα δὲ... Se nell'ultimo caso leggiamo κατὰ τόπον ἀσυνδέτως, dobbiamo ammettere che vi è una rottura della rispondenza messa in rilievo dall'assenza del δέ, che legava i precedenti al primo caso e dalla precisazione, inutile in una enumerazione distinta per casi, data da quell'avverbio ἀσυνδέτως. Il testo della tradizione mi sembra, invece, che si inquadri nella struttura di tutto il capitolo, in cui ai tre casi di asindeto κατ'ὄνομα, κατὰ κῶλον, κατὰ κόμμα, Tiberio fa seguire due casi introdotti, il primo, da καὶ τοῦτο ἀσυνδέτως ed il secondo da κἀκεῖνο ἀσύνδετον, in evidente corrispondenza tra loro

Seguono all'edizione del testo quella dei *Testimonia veterum auctorum* e quella dei *Deperditorum operum fragmenta.* Dopo l' appendice, di cui si è detto, chiudono questo pregevole studio accurati ed utilissimi indici e nitide riproduzioni dei codici, che Ballaira ha collazionato con perizia ed acribia.

R. ANASTASI

SEBASTIANO LO NIGRO, *Mondo primitivo ed Europa*, Catania, Bonanno, 1970.

In quest'ultimo trentennio, durante il quale la moderna antropologia ha ripreso e approfondito la definizione tyloriana del concetto di cultura, riesaminando i rapporti tra le diverse culture e tra individuo e società, anche il mito del buon selvaggio è diventato oggetto di particolare interesse sia da parte degli antropologi che da parte degli storici. L'odierno lavoro del Lo Nigro approfondisce e completa le precedenti indagini alla luce della nuova problematica sui rapporti fra Europa e non Europa.

Nei cinque capitoli che compongono il libro, l'A. traccia una rapida ma densa analisi storico-critica dell'atteggiamento della cultura europea nei confronti del mondo primitivo e popolare dal Cinquecento

ad oggi. Infatti comincia la ricerca con un attento esame delle relazioni dei primi esploratori del continente americano e la conclude con la rilettura critica, in *Appendice,* della prima opera etnografica dell'antropologo contemporaneo Claude Lévi-Strauss, che costituisce l'ultimo intervento più autorevole nella polemica avviata da Montaigne contro l'Europa a favore delle società primitive.

Ma l'oggetto principale dell'indagine del Lo Nigro sono quei pensatori del Cinquecento e del Settecento che hanno determinato la crisi della cultura umanistica e aperto la strada agli studi etnografici e folklorici, vale a dire: Montaigne e Rousseau, il cui nome è legato alla elaborazione del mito del buon selvaggio, Vico ed Herder in quanto creatori a loro volta del mito della poesia popolare.

L'opera si apre con un'*Introduzione* in cui sono presentati i risultati del lungo cammino percorso dalla cultura europea per giungere agli attuali studi di antropologia, cioè di una scienza dell'uomo che ha ormai superato le barriere di razza, di religione, di tempo e di spazio, e considera le culture non più soggette l'una alla altra, bensì diverse l'una dall'altra.

Il Lo Nigro dimostra che le premesse di questa acquisizione si trovano in quel movimento di idee sorto nel Cinquecento, in seguito ai contatti con i primitivi dell'America e che, in contrasto con la tradizione di pensiero che sosteneva la superiorità della cultura europea sulle altre, affermava « il valore umano e il significato storico dei popoli che si erano formati al di fuori della tradizione classico-cristiana, e quindi dei popoli 'primitivi' » (p. 9). Questo movimento, osserva il Lo Nigro, si trasforma ben presto in aperta polemica contro l'Europa e contro il concetto umanistico di cultura quale sapere e dottrina, portando nel 1871 il Tylor al superamento di questo concetto e alla definizione della cultura quale complesso delle manifestazioni materiali e spirituali dell'uomo in quanto membro di una comunità.

È dato rilievo nella disamina all'influenza esercitata dal mito del buon selvaggio e dal nuovo concetto di cultura sul pensiero del Lévi-Strauss. Partendo da Rousseau, del quale si dichiara discepolo ideale, l'etnologo francese ha inferto un duro colpo alla « visione gerarchica e universalizzante delle culture », spiegandone la diversità come il « frutto di particolari condizioni geografiche, storiche e sociologiche », indipendentemente dai fattori di razza. E poichè il progresso culturale nasce dai contatti fra le diverse culture, l'elemento principale da osservare non è tanto la dipendenza di una cultura dall'altra, quanto le differenze che esse presentano tra loro.

Il Lo Nigro chiude l'Introduzione facendo osservare come questa polemica sia stata produttiva e stimolante anche nell'ambito degli studi delle tradizioni popolari, dato che quella superiorità che la cultura europea sentiva nei confronti dei popoli primitivi, era sentita anche all'interno, verso le classi povere e poco o niente istruite, nelle quali si scoprivano residui o sopravvivenze di età arcaiche che (come afferma anche il De Martino) solo se si astraggono dal contesto storico possono essere considerati segni di inferiorità, ma visti nel contesto storico hanno valore morale e sociale e vanno considerati come valori di una società non inferiore, ma piuttosto diversa. Ecco perchè oggi il folklore viene ad assumere il significato di « complesso di cultura elaborato da determinati gruppi o classi, 'diversi', ma non inferiori rispetto ad altri gruppi della società » (p. 12).

Ed ora passiamo ad esaminare più rapidamente il contenuto dei vari capitoli.

Dopo avere osservato, nel I Capitolo, che le relazioni di Colombo e Verrazzano, (esaltando la bontà naturale, la libertà e la prestanza fisica degli indigeni, insieme alla bellezza idilliaca del paesaggio), richiamavano il mito dell'età dell'oro e perciò hanno influenzato i successivi giudizi sui primitivi americani più delle relazioni severe di Michele de Cuneo e Amerigo Vespucci, lA. dimostra, nel Cap. II, come la suggestione del mito dell'età dell'oro sia presente in Pietro Martire d'Anghiera, primo storico del Nuovo Continente. Purtroppo, osserva il Lo Nigro, la voce di Pietro Martire non ebbe nessuna eco in Italia, dove la tradizione classica era profondamente radicata, sicché gli italiani rimarranno estranei a quel movimento di idee che, soprattutto in Francia, prenderà le difese degli indigeni americani. E difatti per opera di Lery, Montaigne, Lafitau e Rousseau, questo movimento acquisterà un impulso sempre maggiore.

Del Montaigne vengono riesaminate quelle parti degli *Essais*, che notoriamente affrontano il problema del rapporto dei primitivi americani con gli Europei, e affermano la superiorità dei primi rispetto all'Europa religiosamente intollerante e politicamente tirannica. Non sfugge al nostro A. la geniale giustificazione data dal Montaigne al vizio dell'antropofagia e tanto meno il nuovo significato attribuito alle parole 'barbaro' e 'selvaggio' che per lui assumono il valore di 'primitivo' e di 'naturale' in nome della prevalenza assegnata all'istinto di natura sulle capacità razionali dell'uomo.

Questo principio costituisce ovviamente un punto di incontro fra Montaigne e Rousseau in quanto se ne servirono entrambi per oppugnare quegli ideali del loro tempo che non ritenevano più validi. E come Montaigne partecipava al tramonto della cultura rinascimentale, così Rousseau, col famoso *Discorso sulla origine e i fondamenti della ineguaglianza tra gli uomini,* contribuiva alla revisione dell'Illuminismo settecentesco.

Del suddetto discorso il Lo Nigro affronta, nel Capitolo III, una rilettura, mettendo soprattutto in rilievo il suo significato polemico nei confronti dei sostenitori del culto della ragione e del progresso. Infatti all'uomo del suo tempo, schiavo di altri uomini e delle passioni, Rousseau contrapponeva l'uomo libero e felice delle origini, pur essendo consapevole di presentare un modello ideale di umanità che forse non era mai esistito. Perciò, col ritorno allo stato di natura, egli auspicava soltanto l'instaurazione di condizioni sociali e morali che potessero rendere felici gli uomini, condizioni che egli riteneva di poter trovare sia pure in parte presso i primitivi americani.

Dalla mitizzazione della società primitiva compiuta consapevolmente dal Rousseau con fini sociali, l'A. passa, nel Capitolo IV, ad esaminare la ricostruzione dello stato primordiale dell'umanità, elaborata dal Vico nella *Scienza nuova,* dimostrando che anche il Vico compie una forma di idealizzazione degli uomini primitivi in quanto li considera naturalmente dotati di creatività poetica. Tra le numerose questioni affrontate dall'attività speculativa vichiana, il Lo Nigro si sofferma su quelle dell'origine e significato dei miti, della identità fra mito e poesia e sull'apporto decisivo dato alla questione omerica. E ritiene che il concetto di creatività collettiva, fondamentale nel pensiero vichiano, si possa spiegare con il significato di « fenomeno di natura inconscia » che permetteva al Vico di valutare la portata della tradizione orale da lui ritenuta conservatrice fedele del passato.

Nel V Capitolo, infine, dopo avere tracciato una rapida storia del gusto del primitivo e del popolare manifestatosi nel Settecento in Inghilterra e culminato con

la pubblicazione delle ballate anglo-scozzesi del Macpherson e del Percy, l'A. ricostruisce la genesi dell'interesse per la poesia popolare in Herder. E dimostra come a questo interesse del letterato tedesco contribuirono sia i Canti di Ossian e sia l'esperienza diretta attraverso la quale « il mondo primitivo non era più un'ipotesi razionale, ma una realtà vivente, che Herder riscopriva nella vita e nei costumi dei popoli contemporanei » (p. 96). E, difatti, il primo nucleo dei futuri *Volkslieder* fu costituito da un certo numero di canti raccolti dalla tradizione orale tedesca. Ma come il Lo Nigro mette bene in luce, la sollecitazione di Herder era prevalentemente di natura estetica e letteraria, ossia egli aspirava al rinnovamento della poesia d'arte tedesca, e quindi cercava soprattutto esemplari di poesie non elaborate da offrire come modelli ai suoi contemporanei. Per questa ragione la raccolta originaria di schietta tradizione popolare si accrebbe anche di componimenti di autori colti, come Orazio, Saffo, Shakespeare e Goethe.

Con acutezza nell'analisi del saggio *Ancora una filosofia della storia per l'educazione dell'umanità*, l'A. vede profilarsi la opposizione di Herder alla cultura illuministica attraverso l'affermazione da una parte dell'individualità nazionale dei popoli e il riconoscimento dall'altra del valore dei contributi dei singoli popoli al progresso dell'umanità.

Come abbiamo già detto, la ricerca si chiude con un'Appendice in cui è analizzato il rapporto fra natura e cultura, quale emerge dalla famosa opera del Lévi-Strauss, *Tristi Tropici*, che è nello stesso tempo un libro di etnografia e un'opera autobiografica; infatti l'illustre antropologo vi precisa, anzitutto, le ragioni intime che lo hanno spinto a passare dalla filosofia agli studi etnologici, dei quali ultimi egli ricerca la « giustificazione storica e scientifica ». Il Lo Nigro sottolinea come la posizione di Lévi-Strauss nei confronti dell'etnologia sia « oscillante tra una adesione di carattere umano ed esistenziale, e un distacco scientifico di tipo illuministico » (p. 115). È tuttavia evidente che l'autore di *Tristi Tropici*, ha superato siffatto atteggiamento contraddittorio, di cui del resto si mostra consapevole, proprio grazie all'osservazione etnologica. Un momento del cerimoniale funebre dei Bororo gli aveva offerto un significativo esempio della contrapposizione fra natura e cultura, e riflettendoci sopra egli poteva giungere al convincimento ed alla dimostrazione che lo stato di società « è inerente all'uomo » e che sarebbe perciò errato respingere nell'ambito della natura le società primitive. Di conseguenza il rapporto della nostra società con queste ultime non è tanto un rapporto fra cultura e natura, quanto un rapporto fra società che hanno fatto scelte diverse e che si equivalgono.

Spero così di avere dato un'idea della varietà e della complessità dei problemi trattati in *Mondo primitivo ed Europa*, e di avere altresì mostrato come quest'ultima fatica del Lo Nigro s'inserisce nella nuova corrente di studi sull'antropologia culturale.

MARIA RACITI

Leopardi e l'Ottocento, Atti del II Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati-1-4 ottobre 1967), Firenze, Olschki, 1970.

A distanza di sei anni dal *Leopardi e il Settecento*, che riproduceva gli Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani, l'editore Olschki pubblica ora l'atteso *Leopardi e l'Ottocento*, curato, come

il primo, dal Centro nazionale di studi leopardiani di Recanati diretto da Umberto Bosco. Il volume comprende quarantatré scritti ordinati alfabeticamente sotto il nome degli autori, ma senza alcuna avvertenza che consenta di distinguere subito le relazioni dalle semplici comunicazioni. Sarebbe stato opportuno, come del resto era avvenuto per il precedente *Leopardi e il Settecento,* riservare una prima sezione alle relazioni ufficiali e un'altra alle comunicazioni e agli interventi (in questo caso non sempre pertinenti al tema centrale del Convegno). Ma, a parte questo rilievo marginale, è doveroso sottolineare l'interesse di questa raccolta di atti e per l'importanza oggettiva di alcuni contributi, che approfondiscono temi sui quali esiste già una letteratura critica, e per la novità di altri che affrontano argomenti in parte inediti (tali, ad esempio, alcuni degli interventi sulla fortuna del Leopardi all'estero, o quello di Giovanni B. Bronzini su *Giacomo Leopardi e la poesia popolare dell'Ottocento,* che rettifica la prospettiva del *Leopardi e le tradizioni popolari* del Crocioni e avanza nuove proposte per il *Passero solitario*).

Tra gli apporti più autorevoli quello di Domenico De Robertis *Sulla data dei Canti,* sia per la postulazione di nuove esigenze di metodo, come la necessità di ricostruire per i vari componimenti la « prima volontà dell'autore » e l'altra di una moderna « sistematica » delle fonti, sia per alcune precisazioni, fatte in dissenso dalla Corti, sull'influsso sannazariano in Leopardi e sulla dibattutta problematica del *Passero solitario.* Non ci sembra però di potere condividere l'affermazione che il titolo di *Canti* sia « senza precedenti nella nostra tradizione », perché esso appare, come titolo di volume, in zona preromantica: e si possono almeno citare i *Canti del Solitario delle Alpi* (Ambrogio Viale), Genova 1792, e i *Canti melanconici* del varaniano Bernardo Laviosa, Pisa 1802. Né conveniamo col De Robertis quando dice — d'accordo del resto col Flora — che il v. 85 del *Canto notturno* (*Dico fra me pensando*) sia un emistichio di Veronica Gambara, in quanto ci sembra più pertinente il riferimento a Vittoria Colonna, sicuramente conosciuta dal Leopardi perché accolta nella *Crestomazia poetica* (brano XXI, v. 17: « *Dico fra me pensando*: quanto è breve »).

Complessa e articolata su una sicura analisi del pensiero e della poesia leopardiani, anche se deliberatamente priva di un corredo di note critiche e bibliografiche, la relazione di Fernando Figurelli su *Leopardi e il classicismo* analizza brillantemente la storia e la crisi del classicismo del Recanatese alla cui poesia, dopo il canto *Alla sua donna,* « ultimo fiore della prima stagione poetica », « non bastano più le venerande pietre umanistiche che avevano costruito la solenne architettura della canzone; occorrerà ch'essa ritrovi la ispirazione più intima e personale che ancora fragile ed esile aveva dettato alcuni degli idilli; cioè, come egli disse, il cuore d'una volta ».

Ricca di finissime osservazioni la relazione su *Leopardi nella critica dell'800* di Mario Fubini che, oltre a ridiscutere problemi già autorevolmente affrontati da altri, come quello della critica leopardiana del De Sanctis (Binni, Muscetta, Sapegno), presenta e rivaluta le posizioni di leopardisti pressocché ignorati come il Tenca e il Montefredini.

Il volume offre altri interventi intelligenti e stimolanti (quello di Petrocchi, ad esempio, sui *Manoscritti di Paolina e il testo degli Idilli,* o l'altro di Pasquini sul *Leopardi e i poeti antichi italiani*),e ci riserva la gradita sorpresa di un nuovo incontro con uno che ha veramente il gusto

della « poesia » di Leopardi: vogliamo dire Piero Bigongiari (che, tra l'altro, in un suggestivo *Leopardi e il « senso dell'animo »*, propone nuovi e fini accostamenti con il linguaggio del Rinuccini).

Anche gli altri contributi non ricordati avrebbero meritato almeno un cenno, ma quanto rapidamente annotato penso possa provocare l'interesse per un libro che in complesso, anche se forse ci si poteva attendere qualcosa di più (si nota l'assenza di alcuni illustri leopardisti), segna dei passi avanti nella critica leopardiana.

GIUSEPPE SAVOCA

GIOVANNI FREDDI, *Metodologia e Didattica delle lingue straniere.* Bergamo, Minerva Italica, 1970, pp. 420.

Eugenio Garin così parafrasa il pensiero di Leon Battista Alberti a proposito della istruzione dei ragazzi: « Per educare bisogna rendersi conto delle attitudini, della natura *propria* [sic] di ogni bambino: e bisogna trovar la via per seguire e guidare quella natura. E la via non può essere che quella che ne rivela il segreto: la lingua, l'espressione, la comunicazione [...]. Il saggio educatore deve soprattutto individuare delle attitudini, scoprire delle possibilità e farle attuare: aiutare, non imporre o reprimere » (*L'educazione in Europa (1400-1600)*, Bari, Laterza, 1966, pp. 137-38).

A noi sembra che tali espressioni riassumano assai chiaramente il significato e lo spirito del libro del Freddi, del quale noi sottolineeremo soltanto le linee principali.

Il volume raccoglie le esperienze, le osservazioni, i risultati di anni di studio e di sperimentazione che il prof. Freddi ha condotto alla ricerca di una nuova metodologia per l'insegnamento e l'apprendimento della lingua straniera nelle scuole italiane. Laureato in lingue e letterature straniere, con specializzazione in francese e inglese, Giovanni Freddi è stato l'animatore di numerosi Convegni di Studio in Italia e all'estero. Preside di scuola media e già assistente di Pedagogia all'Università Cattolica di Milano, è attualmente incaricato di Metodologia e Didattica delle Lingue Straniere all'Università degli Studi di Venezia e dirige il Centro linguistico (CLADIL) di Monza.

Un'approfondita conoscenza dei problemi di pedagogia e di didattica è di grande aiuto all''Autore, il quale mette subito a fuoco un problema di fondo: l'insegnante è innanzi tutto educatore, ma anche ricercatore e sperimentatore.

L'insegnante deve aiutare l'allievo a manifestarsi nel migliore dei modi, a *svolgersi*, a svilupparsi pienamente in relazione alle sue capacità, alle sue inclinazioni, ai suoi interessi, per un suo giusto inserimento nel contesto sociale. Scrive, infatti, il Freddi: « *Lo specifico* [sic] dell'educazione si concreta in tre mète che potremmo definire gli *universali* [sic] del discorso pedagogico: a) svolgere, in ordine al suo essere e al suo essere integrale, l'uomo come persona e come personalità; b) socializzarlo; c) farne un soggetto di civiltà e di cultura » (pp. 14-15).

Il discorso dell'Autore si indirizza, a questo punto, in modo particolare ai docenti di lingue straniere e si concretizza nello esame e nella ricerca della metodologia e della didattica da proporre, sperimentare e realizzare nell'insegnamento di una lingua straniera.

Alle parole del Garin precedentemente riportate fa eco l'affermazione del Freddi che « la lingua si qualifica come strumento di educazione integrale ed assicura al soggetto dell'educazione, all'allievo, la sua

autopromozione, il suo inserimento responsabile e creativo in una comunità e l'assunzione dei *valori di civiltà di cui la lingua è riflesso e, in parte, veicolo.* [Il corsivo è nostro]. Così la lingua, lo strumento più duttile e perfetto dell'*umanità* [sic]) viene ad inverare le proposizioni essenziali del discorso pedagogico modernamente inteso » (p. 15).

Perchè tali fini possano essere raggiunti, è necessario, allora, chiarire che cosa debba intendersi oggi per *insegnamento di una lingua straniera* e in che *modo debba* realizzarsi tale insegnamento.

1. L'Autore afferma che insegnare una lingua straniera significa insegnare (o, far conoscere) all'allievo una « civiltà », la *civiltà* della comunità che parla quella lingua. Infatti, esprimersi in una data lingua significa esprimersi secondo certi modelli di comportamento, secondo certi *ways of life* propri al popolo parlante la lingua in questione. Ne deriva, allora, la necessità di rivedere gli schemi tradizionali su cui si basava la didattica delle lingue straniere, il bisogno di un continuo (« permanente », dice il Freddi, cfr. cap. IV) aggiornamento, l'urgenza di un rinnovamento dei metodi e delle finalità dell'insegnamento in sede universitaria.

2. Se partiamo da quest'ultimo punto, notiamo come lo studente universitario che si prepari all'insegnamento debba completare la sua preparazione, finora a carattere prevalentemente letterario, con studi di metodologia, di linguistica, di psicolinguistica, di sociologia, e, in particolare, cercando di conoscere nella maniera più completa tutti gli *aspetti* della « civiltà » del Paese di cui si studia la lingua.

3. Gli studi fatti e gli sperimenti condotti da anni in classi pilota hanno dimostrato la priorità della lingua orale su quella scritta. È necessario, pertanto (a meno che nuove prove non rivelino il contrario o non indichino nuove prospettive), avvicinare l'allievo alla lingua straniera attraverso il suo codice orale: solo dopo che l'alunno avrà memorizzato una certa serie di strutture linguistiche apprese oralmente (e qui « memorizzare » non ha solo significato passivo), potrà essere avvicinato al codice scritto della lingua straniera, senza pericoli di gravi e forse incancellabili interferenze fra la lingua materna (o Lingua 1) e l'altra lingua (o Lingua 2). In tale prima fase dell'apprendimento è importante che l'allievo apprenda l'intonazione e il ritmo della Lingua 2, prima ancora forse di imparare la esatta pronuncia dei suoni. La presentazione delle « strutture » non deve essere casuale e fine a se stessa, chè la « civiltà » resterebbe ai margini o avulsa addirittura dall'apprendimento della lingua. Occorre che il contesto linguistico sia già *carico* di significati di « civiltà ». Da qui, la necessità di scegliere dei brani che introducano immediatamente in una « situazione di civiltà » e che permettano all'allievo di sentirsi un po' al centro della lezione. È auspicabile, secondo l'Autore, che i brani siano presentati sotto forma di dialogo che potrà essere facilmente riprodotto in classe. Da qui, ancora, la necessità dell'esistenza di un'« aula di civiltà », nella quale tutto (carte, riproduzioni, fotografie, dischi, ecc.) possa introdurre e rievocare un certo contesto di « civiltà ». A questo proposito, richiamiamo le affermazioni di R. Barthes (*Elementi di semiologia, linguistica e scienza delle significazioni*, Einaudi, 1966), secondo il quale « segni » di comunicazione non sono soltanto quelli che appartengono al linguaggio (orale e scritto), ma anche tutti quelli che ci permettono di *sintonizzarci*, di comunicare con gli altri. E possiamo così giustificare e accettare l'importanza che il Freddi dà ai

sussidi audio-visivi e le numerose pagine che egli dedica all'argomento, là dove egli passa in rassegna tutti i mezzi che le moderne tecniche mettono a disposizione, rilevando per ognuno di essi i vantaggi e gli inconvenienti, la funzionalità e attualità o i limiti. La preferenza va ai laboratori linguistici, di cui dovrebbero essere attrezzate le scuole di domani.

4. Se accettiamo l'affermazione di Jakobson che la « lingua è una guida alla realtà sociale », dobbiamo concludere che « la società si colloca tra diacronia e sincronia e può spiegare esaurientemente quest'ultima solo ripercorrendo la propria storia, interrogando la sua diacronia [...]. Per questo abbiamo affermato che il 'significato' di un qualsiasi sistema linguistico può essere colto solo da una angolazione *pancronica* [sic] » (pp. 203-04): l'insegnante, quindi, deve avere della lingua straniera una conoscenza « pancronica » per poter sapere collocare, innanzi tutto, i fatti linguistici che gli si presentano, e scegliere quali di questi far conoscere ai suoi allievi. Per i « débutants » prevarrà la presentazione della lingua sincronica di un certo stato sociale, che rappresenterà l'uso più diffuso della lingua stessa.

5. Il docente di lingue straniere dovrebbe avere una certa conoscenza di nozioni di sociologia, di antropologia, di fisiologia, di psicologia, di storia della linguistica, di fonetica e di fonologia: discipline che gli permetteranno di improntare una didattica più confacente ai fini che l'insegnamento di una lingua straniera richiede e di « rendere all'alunno una lingua che sia epifania di umanità e di spiritualità, oltre che codice di comunicazione in senso stretto » (G. Freddi, *Strutturalismo e didattica,* in: AA. VV., *Strutturalismo e didattica delle lingue,* Minerva Italica, 1967, p. 27).

6. Il prof. Freddi, dopo aver esaminato le conclusioni di F.de Saussure nei suoi *Corsi* di linguistica, passa in rassegna altri recenti studi di linguistica mettendo in evidenza i punti positivi o i limiti delle diverse teorie. Per quanto riguarda lo *strutturalismo,* l'Autore lo considera come una « dottrina scientifica feconda di risultati e prospettive » per gli insegnanti di lingue straniere, ai quali offre dei mezzi validi per la comprensione dei fatti linguistici e, per l'insegnamento di una Lingua 2. Tuttavia lo strutturalismo ha anche i suoi limiti, in sede di verifica delle sue applicazioni alla didattica, proprio nel suo estremo rigore « quando esso si mette a studiare la *langue* [sic], la lingua in sè, prescindendo da coloro che la parlano, e quando esilia il problema semantico al di fuori della scienza linguistica... » (p. 197). Le stesse osservazioni erano già state fatte dal Freddi in un suo precedente scritto (*cit.,* p. 46): « Se esso pertanto si presenta come uno strumento insostituibile per l'apprendimento linguistico sul piano della comunicazione, appare ancora impotente su quello della espressione. E tutte le difficoltà nascono proprio dai problemi suscitati dall'aspetto semantico di una lingua, dalla conoscenza più o meno approfondita, più o meno approssimata che un insegnante di lingue straniere può avere dei « significati » dei « segni » linguistici. In campo didattico, nuovi problemi sorgono: quale dizionario scegliere e fare usare; quali brani presentare, in cui i « signifiés » immettano immediatamente in una « situazione di civiltà » particolare; infine se, come e quando avviare gli allievi alla « traduzione ». Problemi, questi, che non hanno già una soluzione definitiva, ma che richiedono, al contrario, continuo impegno e lavoro comune per una loro chiarificazione.

7. A questo punto, parlare di « grammatica » a sè, o di una grammatica se-

condo gli schemi della grammatica delle lingue classiche, è fuori luogo.
Non è più una novità parlare di « morfosintassi » o di « grammatica funzionale » o di « grammatica generativa », ecc.: come stabilire *a priori* per es., che il vocabolo « sopra » è, per usare una terminologia comune, « avverbio » o « preposizione »? Solo un contesto ben definito potrà indicarmi la funzione che tale vocabolo ha in quel dato contesto: il Freddi dà l'esempio: *Egli è sopra*; *Egli è sopra il tetto.*

8. Da questo *excursus* sommario sul volume del prof. Freddi, risalta subito quali grossi problemi si presentano oggi a chi vuole realizzare una nuova metodologia, nell'insegnamento delle lingue straniere, più rispondente alle esigenze scientifiche e didattiche di oggi. In conclusione, però, il docente si troverà già a metà strada quando saprà dare una risposta esauriente agli interrogativi che ogni insegnante dovrebbe porsi « in ordine alla *destinazione* del suo insegnamento, ai *contenuti* del suo insegnamento, e al *metodo* da seguire, anche in rapporto alla realtà psichica e sociocolturale dei propri allievi » (pp. 100 101), e quando egli, abbandonando l'idea dell'insegnante tradizionale come di un « insegnante fortunato », si renderà conto che dovrà sempre *verificare* il suo insegnamento e che egli è anche « un tecnico, oltre che un artista » (cfr. pp. 79-81).

Dobbiamo segnalare, infine, la ricca e aggiornata bibliografia che correda ognuno dei sedici capitoli del volume, la quale è di valido sussidio a chiunque si interessi a tali problemi e desideri approfondirli.

FRANCESCA BATTAGLIA

Prof. Giuseppe Giarrizzo, *Direttore responsabile*

Finito di stampare il 25.III.1971 nella Tipografia dell'UNIVERSITÀ DI CATANIA

Autorizzazione 6 VII 1948 n. 25 del Registro Periodici del Tribunale di Catania

PUBBLICAZIONI

DELLA FACOLTÀ DI LETTERE DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

1) S. BOTTARI. L'architettura della Contea	(esaurito)
2) C. MUSUMARRA. La prima raccolta di canti popolari siciliani	L. 2.500
3) B. PANVINI. Giraldo di Bornelh	» 2.500
4) S. BOTTARI. Il maestro di S. Martino	(esaurito)
5) G. FASOLI. Cronache medioevali di Sicilia	(esaurito)
6) G. AGNELLO. Gli studi di archeologia cristiana in Sicilia . .	» 1.500
7) L. BELFIORE. La Basilica di Murgo	» 2.500
8) G. PICCITTO. Per un moderno vocabolario siciliano . . .	» 1.500
9) A. PELLEGRINI. Gottsched Bodmer Breitinger e la poetica dell'Aufklärung	» 2.500
10) G. NATALI. Gabriele D'Annunzio e gli scrittori italiani . .	» 1.500
11) Le rime di Bonifacio Calvo, a cura di F. BRANCIFORTI . .	» 3.000
12) R. M. RUGGERI. Umanesimo classico e Umanesimo cavalleresco italiano	» 1.000
13) B. PANVINI. Il ritmo cassinese	» 1.000
14) V. CHAUVET. Manzoni - Stendhal - Hugo e altri saggi su classici e romantici, a cura di C. CORDIÉ . . .	» 4.000
15) C. MUSUMARRA. Vigilia della narrativa verghiana . . .	(esaurito)
16) S. SANTANGELO. Dante e i Trovatori provenzali . . .	» 4.000
17) M. MARIANELLI. Rudolf Borchardt e la restaurazione creatrice	(esaurito)
18) L. B. ALBERTI. De Statua, introduzione di O. MORISANI. .	» 1.500
19) M. MARIANELLI, Appunti su Novalis	» 2.000
20) T. WATSON. Ἑκατομπαθία, (1582), a cura di C. G. CECIONI .	» 3.000
21) V. GASTALDI. Jean-Pierre Camus	» 3.000
22) C. CORDIÉ. « Gian Pietro da Core » e la società italiana della fine dell'Ottocento	» 3.000
23) M. R. CATAUDELLA. Atene fra il VII e il VI secolo. Aspetti economici e sociali dell'Attica arcaica . .	» 4.000
24) N. MINEO, Profetismo e apocalittica in Dante	» 4.000
25) F. RENDA. Bernardo Tanucci e i beni dei Gesuiti . . .	» 3.000
26) Concordanza dei « Colloqui » di G. Gozzano a cura di G. SAVOCA	» 3.500